

الثقافة المغربية
مجلة ثقافية
تصدر عن
وزارة الثقافة
العدد 25/24
سبتمبر 2003
الثمن: 20 درهما

عدد 24 25

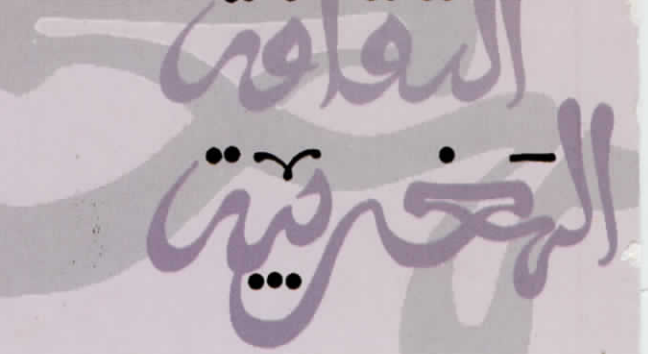
الملف
الرِّواية المغربية الآن: قراءاتٌ في رواية مطلع الألْفية الثالثة

كُتاب العدد

حسن حلمي
عبد الله المدغري العلوي
شرف الدين ماجدولين
حسن بحراوي
عبد الفتاح الحجمري
نعيمة هدي
عبد العالي بوطيب
إسماعيل العثماني
عبد اللطيف محفوظ
عثماني الميلود
محمد زهير
محمد أمنصور
أحمد فرشوخ
نور الدين درموش
علي تيزلكاد
محمد قاسمي

إبراهيم الخطيب
عبد القادر الشاوي
خالد بلقاسم
حسن أحمد بيريش
مبارك الشنتوفي
سعيد الناجي
عبد اللطيف البازي
بنعيسى بوحمالة
كمال الخمليشي
أحمد بلبداوي
حسن نجمي
نجيب خداري
لطيفة المسكيني
ربيعة ريحان
لطيفة لبصير
شكري البكري

AT - THAQAFA AL - MAGHRIBIA - ISSN : 0851.366X - N°24/25 - Septembre 2003 - PRIX : 20 D
Dépôt Légal : 1970-6



العدد 25/24 - سبتمبر 2003



الملف: الرواية المغربية الآن

الثقافة المغربية
مجلة تصدرها وزارة الثقافة
25/24 - سبتمبر 2003

الإخراج: أحمد جاريد
تنفيذ الإخراج: إدريس برادة

سحب: مطبعة دار المناهل

عنوان المراسلة:
وزارة الثقافة
مجلة الثقافة المغربية
1، زنقة غاندي - الرباط
الهاتف: 48 50 67 037
الفاكس: 41 50 67 037

الإيداع القانوني: 1970/6
ISSN : 0851-366X

(*) الترقيم الجديد للمجلة يأخذ في الاعتبار مجموع ما صدر منها من أعداد، منذ تأسيسها في يناير - فبراير 1970

في البدء

صارت الرواية ظاهرة تعبيرية لافتة للنظر، ما فتئت تفرض نفسها في الحقل الثقافي بالمغرب تأليفا وتداوُلا واهتماماً نقدياً. ففضلا عن التراكم الكمّي الملحوظ قياساً إلى العقود السابقة، هناك وعي آخر جديد بالكتابة الروائية، أخذ يتبلور لدى الكتّاب منذ تسعينيات القرن الماضي تقريباً؛ يتعلق الأمر إجمالا بهذا الميل القصدي الواضح نحو مَا يمْكن وصفه بـ"تعْقيلش التجْريب". ذلك، دونما تضحية بالمتخيّل، في ثراء مجالاته وتنوعها، منبعاً للإبداع الروائي، ولا بالاشتغال المتضافر وبنفس القدر من الوعي على جماليات الشكل والانبجاس التدريجي للمعنى واحتمالاته.

من هنا تكرّس مجلة "الثقافة المغربية" عددها المزدوج 24-25 لمساءلة مآل هذا الوعي، واتجاهاته في الرواية المغربية الآن. إن الغاية هي محاولة الإمساك باللحظة الفنية والفكرية مثلما تجلّيها نصوص الرواية في مفتتح الألفية الثالثة، وبما تُؤشّر عليه من تحوّل، واحتمال الإضافة مادة تخييلية ومعماراً أدبياً وتشكيلاً للصور والرؤى والدلالات والتجارب.

إن أهمية هذا الملف تعود فضلا عن ذلك إلى ما يلي:

- التركيز في المقاربة والتقويم على التحليل النصي المحايث، والمنفتح مع ذلك على قضايا التأويل والتجنيس الأدبي والسياق الثقافي المحفز للكتابة والتخييل معاً.

- قاربت المقالات حوالي ثلاثين نصاً روائياً مغربياً أُلّفت باللغة العربية وبالفرنسية، هذه النصوص ذات تمثيلية وتميز، إضافة إلى كونها أثارت اهتمام القراء والمستهلكين للرواية عند صدورها.

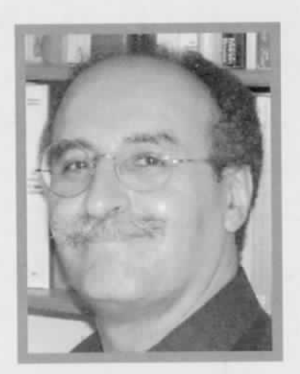
- انشغلت المقالات بإبراز المكونات الشعرية والدلالية التي تسم طرائق التأليف والرؤى لدى مختلف الأجيال والتجارب في تعاقبها وتجاورها في آن معاً، مع التشديد على إبراز ما يَمكن اعتباره بمثابة إضافة، مبْنى ومعْنى.

- حظيت صورة الآخر، والكتابة النسائية، ورواية الحبكة البوليسية، والتخييل الذاتي، ومحكي الحياة، والبعد الساخر، باهتمام خاص لما تحققه هذه الكتابات من ثراء وتنوع، ولما يطبعها من جرأة في النظرة وأساليب التناول، وانفتاحٍ على مناطق معتمة ظلّت في الهامش أو بعيدة عن الاهتمام.

- هناك كذلك توجُّه عام نحو التصنيف وتحديد مكانة الأثر المدروس قياساً إلى سياق إبداعه وتداوله، وقياساً إلى الذاكرة النصّية المشتركة.

بذلك، وبعناصر أخرى لا نريد أن ننوب عن القارئ في استخلاصها، يمثّل هذا الملف إضاءة أخرى لوعي جمالي وثقافي جديد، جدير بالتحليل.

عبد الحميد عقار



حسن حلمي

همْس الدِّنان: قراءة في "ليتني أعمى" لمحمد بنطلحة*

وبين المبدإ والمنتهى تمتد التجربة الشعرية على مدى جيل بأكمله (1972- 2002) : جيل طرِب لأناشيد العجب، وتردّد بين الغيم والحجر، وتاه في دروب سدوم، وكان طوال كل ذلك مسافرا بعكس الماء.

- **أمنية العنوان:**

ماذا لو تحققت؟

لو تحققت لنزح الشاعر من التشكيل إلى الموسيقى...

لطغى النفس **الديونيزوسي** على النفس **الأبولوني**...

لجرفت نشوة السكر كل ما تصادفه...

لبهتت عقلانية **أرسطو** وانطفأ مصباحه..

لانتفى **دالي** وانتفى **ماجريت** .لتوارت كل الكائنات البلاستيكية...

لما تغنى **البجع** أو ظللت الغيمة الحجر أو تسلطن الغبار في أقاليم **سدوم** أو تدفق الماء بعكس الماء...

لو تحققت الأمنية لانحسر التمني أمام النصب.

لو تحققت لقام ملكوت السوريالية حيث «يصير الأسوأ ممكنا...في لمح البصر».

- **رحلة**

والأمنية عنوان رحلة. رحلة مبدؤها : رصيف شارع مهمل كانت الكلمات فيه تغص بالفراشات وبأزرار الجنود.

ومنتهاها : شلال سعادة تتسامى أمامه برشاقة قفزات الموتى.

وبين المبدإ والمنتهى تمتد التجربة الشعرية على مدى جيل بأكمله (1972 ـ 2002) : جيل طرِب لأناشيد العجب، وتردّد بين الغيم والحجر، وتاه

---

*محمد بنطلحة، **ليتني أعمى**، شعر، نشر فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، 2002، 300 ص. والكتاب يضم إصدارات محمد بنطلحة الشعرية التالية : نشيد البجع(1989)، غيمة أو حجر (1990)، سدوم، (1992)، بعكس الماء (2000)

في دروب سدوم. وكان طوال كل ذلك مسافرا بعكس الماء. إنه جيل هاجر عبر سفالة المدن السفلى، واكتوى من هبوب الشمعدان، جيل أشرف على التخوم ورأى النجوم في الظهر الأحمر وعاين تقلّب الموازين وعاصر تبدل المنازل. جيل يمكن تلخيص تجربته في هذا المقطع :

هو
وحده
من وضع يده
في يد الأكذوبةِ البلقاءِ
مثل أيّ حقيقة عاريةٍ
إلى الرقص فوق حلَبة مدهونةٍ
بلعاب جنود شبه فارّين
من ساحة المعنى

فهل يلام هذا الجيل إن تمنى العمى؟ فيا أيها الشعراء، تمنّوا العمي إن كنتم صادقين، أعني إن كنتم كاذبين. فأعذب الشعر أكذبه كما يدعي الوليد. أو ليس العمى نعمة؟ أو ليست الرؤية تذهب الرؤيا؟ ألم يقل القائل : «أغمض عينك حتى تراني؟» العمى نعمة كما أكد طه حسين وهو يواجه تطاول الغوغاء، والعمى نعمة كما يدرك جلوستر في الملك لير وهو يندّد بالعقوق والجحود.

والتعريف الشعري للأعمى، كما ورد في مجموعة «بعكس الماء»، هو ذلك الذي رأى دون أن يكون «ملزما بحذف أيّ لقطة من أيّ مشهد». قد يضحك الأعمى لهذا. وقد يقهقه لأن العدّائين المهرة الذين أخفقوا في الوصول إلى «ذروة الرعشة الكبرى» :

قلّما ظهروا له في حلمٍ
دون أن تظهر امرأةٌ

رأسُها ممحاةٌ
وذيلُها مقصٌ

أمن الممكن أن يتصور البصير إيروتكية الأعمى؟ إن اللغة نفسها لتعمى، وحينئذ يتطوع الصمت فيصير لها عكّازا. قد يكون الصمت في الشعر امتدادا للغة. كما يرى باشلار[1]. وقد يصير السمع للكفيف عكّازا. أمن الصدف أن يكون أفحل الشعراء عمْيا؟

كان **هوميروس** أعمى، وكان بشار أعمى، وكان المعري أعمى وكان التطيلي أعمى، وكان **ملتون** أعمى وكاد **الأعشى** أن يكون أعمى. وقد يتطلع الأعمى - ولا حدود لتطلعات الأعمى - إلى خدْر أميرة فيستشف من السماع مفاتن الجسد، وتشتعل الروح في ما تجاور ويطل أبو تمام من وراء الخزف المريني ليستحسن فطنة الأعمى التي صدّت عن المتنبي تطاول النقد : لك يا منازل في القلوب منازل. والمذمة لم تأت من كامل. هكذا يُعرَفُ عَرْفُ العود.

بين المبدإ والمنتهى محطات لا

> والتعريف الشعري للأعمى، كما ورد في مجموعة «بعكس الماء»، هو ذلك الذي رأى دون أن يكون «ملزما بحذف أيّ لقطة من أيّ مشهد». قد يضحك الأعمى لهذا. وقد يقهقه

يتسع المجال للتوقف عندها بل لا يسمح الوقت بمجرد إحصائها. لكن لا بأس أن نسجل، بإيجاز يليق بتألق البيرق في الظلمة، أن الذين لاحوا راحوا، محفوفين في الحالين برعاية Alethea[2] ملفوفين فيما يحلو للبعض أن يسمه، بكل ما يلزم من وقار «جدلية التجلي والاختفاء». ولابأس أن نلاحظ أنهم، فيما يروى، أغفوا في قبور من لجين. فيا عاقد الحاجبين، هل ماتوا مرتين؟ أو إنهم قتلوا مرتين؟

تروي الأسطورة أن **ديونيزوس** ولد مرتين. لكن لم يكن في الأسطورة أو التاريخ من مات مرتين سوى **موسوليني** حسب رواية **باوند**. وإن كانت جماعة الشعراء الموتى قد ماتت مرتين أو قتلت مرتين، فإنها تولد أكثر من مرتين، فقد خلفت «نسغا في حديقة» وخلفت «دما يعرف للنسغ طريقه». ولا بد أن نذكر أنهم، هؤلاء الشعراء الذين يغني عن صدقهم كذبهم، إنما أغفوا في قبور اللجين، وأن بعد الغفوة صحوة، وبعد الصحوة غفوة، بل إن مع الغفوة صحوة.

والغفوة إسراف، انتشاء **ديونيزوسي** في مقابل الصحوة **الأبولونية** المتسمة بالانضباط والاعتدال.

نجد القصائد في كل المجموعات، باستثناء المجموعة الأخيرة، مؤرّخة.

نجد القصائد في كل المجموعات، باستثناء المجموعة الأخيرة، مؤرّخة. فهل تحاول المجموعة الأخيرة أن تنفلت من مكر التأريخ لأنها تجري بعكس الماء؟ أو أن الشاعر نسي التاريخ أو أنسي ذكره؟

فهل تحاول المجموعة الأخيرة أن تنفلت من مكر التأريخ لأنها تجري بعكس الماء؟ أو أن الشاعر نسي التاريخ أو أنسي ذكره؟

• الكأس والمظلة

ظن الفنان، بعيدا عن كل تواضع زائف، أنه قد تمكّن، بمنتهى العبقرية، من أن يجد صيغة مثلى لتقديم كأس ماء. فقد قرر، بعد محاولات ومداولات، أن يضع الكأس على مظلة فتمكّن بذلك، كما أسرّ لأحد أصدقائه، من خلق وضع فريد، وضع يستوعب الأطروحة والنقيض: فالمظلة تصدّ الماء والنور، والكأس تستقبلهما بالأحضان. وأطلق الفنان العنان لخياله فتصور أن هيجل كان سيعجب باللوحة لو أتيح له أن يراها، ولهذا فقد اختار الفنان «**عطلة هيجل**»[3] عنوانا للوحته.

لكن بوسع المرء أن يتصور أنه لو قدّر **لجيورج فيلهلم فريدريش**[4]، وهو يستمتع بعطلته، أن يزور المتحف، لتوقف طويلا أمام «الكأس والمظلة» ولشرد طويلا طويلا. ولربما كان قد استسلم لتأملات تجرفه بعيدا عن الكأس والمظلة. فمن هوة الرؤيا حيث العين لا ترف إذا تقدم نحوها الرائي، بوسع المرء أن يتبين حتى وهو مغمور بدكنة التعب المعتق، أن للقهقهة منقارا، وأن للأريكة صدغا، وأن للعناب وللفرشاة صهيلا.

ولو أفاق فيلسوف يينا من شروده، لأدرك أن كل الاحتمالات مطهمة : فالمفازات قد تكون برعما مرا، وقذى العين قد يكون ألبوما للبحر. ولو صح أن الفيلسوف العتيد كان قد نسي **مظلته** كما نسيها **نيتشه** من بعده، والمظلات غالبا ما تكون عرضة للنسيان، أقول لو صح هذا لأنَّب الفيلسوف الصارم الفنان **رونيه فرنسوا جيسلن**[5] على رعونته السوريالية، ولاستهجن إسراف هذا الجدل الهابط الذي تمتطي فيه الكأس المظلة، لوبّخه من علياء مثاليته الجرمانية على غلواء «واقعيته السحرية»... فالفيلسوف الذي يُوقِع بالعقل ويعقلن بالعقل الواقع لم ير قط على ظهر جمل سمكة... فمرحى لروح العصر ومرحى للوعي الشقي... والمجد لمكر التاريخ.

غير أن الأمور لا تتوقف عند هذه الكأس ولا عند هذه المظلة. فهذا الزخم السوريالي الذي يقطر الرؤية من الحلم يمتد إلى أساور صيغت من حجر. فهل يغار الغيم؟

أيهذا الشاعر، مهما تعددت مقدماتك، فإن «نصك الغائب ثلجٌ، ورذاذ، وبَرَدٌ». فكيف تتحمل، حتى إن كان الأمر كله مترتبا على غلْطة في وقوع الشاقول، كيف تتحمل كل هذا الصفاء؟ وهل يقبع نصك الحاضر حيث دسستَه عمدا ثم سلَّطتَ عليه في

أوفيليا : هذه الحورية الضالعة في الرقّة والوداعة. هذه الجميلة التي تشف حتى تكاد تكون أثيرية. نشاهدها هنا في لحظة انجرافها لا بعكس الماء بل معه مستسلمة مطوعا ماضية نحو الفناء

خلفية العنوان موجةً دون زبدْ؟ ألا يظل الهاجس أحدب حتى إن أغوتك عند الأفق المنارات؟ وهل تعين الحكمة المستخلصة من قرقعة الأقفال في الغابة على تبديد شرود الفيلسوف؟ وهل يكشف البصر أو اللمس، أو هما معا، عن أسرار الجسد؟

• شكسبير

يصادف القارئ في هذه الرحلة شكسبير متجليا في لوعة بطليه التراجيديين : أوفيليا وهاملت.

أوفيليا : هذه الحورية الضالعة في الرقّة والوداعة. هذه الجميلة التي تشف حتى تكاد تكون أثيرية. نشاهدها هنا في لحظة انجرافها لا بعكس الماء بل معه مستسلمة مطواعا ماضية نحو الفناء. فهل من الصدفة أن تتلو سميتَها القصيدة قصيدةً عنوانها «العري»؟

في «العري» يغفو كائن **كيخوتي**. يغفو ثم ينام بعد أن يكون قد استكمل هندامه الرسمي، بعد أن يكون قد أدى، بكل عناية وبمنتهى البطولة، طقوس الفروسية، بعد أن يكون قد أسرج فرس الرخام وامتطاها. لكن ها هو سعيه إلى البطولة يحبط عند أول خطوة، ها هو يتكوم في أول الكلام منسحبا من القول والفعل إلى غياهب الغفوة فَفَيافِي المنام. ينام. لا يذكر العهد ولا يصحو. لا بأس أن نشير هنا

إلى أن المقابلة بين النموذج **الكيخوتي** والنموذج **الهاملتي** أمر شائع ومعروف ؛ حيث يتسم الأول باندفاع ملحمي يجعله يخاصم الذباب على وجهه، بينما يتصف الثاني بترو غنائي يجعله عاجزا عن إزعاج دجاجة تحضن بيضتها. على أن البطلين معا يخونان العهد ويناما ن.

لندع هذا البطل الزائف الذي داهمه العري فنام. ولنعد إلي الحورية الطافية على صفحة غدير يحملها نحو أقاليم المجهول التي لم يعد قط من تخومها مسافر. فها هي معشوقة الماء ترحل دون أن تبوح للأسف بسر الغصّة. لابد أنها شرقت غبنا. لكنها في الآن ذاته تمجدت، أحاطت بها هالة من قدسية ومهابة فغدت وصمة روحية وغدت أيقونة في المحار. فهل يبوح لؤلؤ الأسنان - كما يترنّم الشيخ - بأسرار المحار؟ إنّ كل شيء في أوفيليا القصيدة يتحقق في أوان الغبوق. وقد كان عمرو - على تفاخره الكيخوتي - عليما بأسرار الصبوح وعليما بأسرار الغَبوق : فالأولى لزجر طيور الثُّمن والثانية لمعانقة شساعة الليل. ولأن الوقت غسق، فإن الرؤية غائمة والبصر حديد، ومن ثم يفهم طرح هذا السؤال : «ترى هذه امرأةٌ؟ أم فنيسْيا؟» سؤال قد يوحي حقا بأن كل القنافذ ملساء. فمهما أسرف السائل في المزاعم السريالية، فإن الجواب يظل مستعصيا لأن السؤال ذاته مفخخ بالاحتمالات. فهل يعيد السائل أمنية العنوان التي يعفيه تحققها من ضرورة الجواب؟ وهل المقصود بالمرأة أنثى الإنسان عموما أو الثيِّب في مقابل العذراء؟ فهل المقصود بفنيسْيا المدينة أو الإلهة المنبثقة من الزبد؟ لو اجتمعت كل الفراشات لما تهجَّين في الحبب شكوى المحار. فالمحار مصمت كتوم. ولولا ذلك ما اقترن في خيال **ساندرو** بالقبرصية، ولما جعله هالة تقي قدمي الإلهة لدى أول بزوغ لها هناك عند حواشي الزبر جد محفوفة بالوصيفة والملاكين : الوصيفة ذات الشعر الأحمر والرداء المزهر على الشط تخدمها، والملاكان الحائمان في الفضاء يحميانها. لولا كتمان المحار لما لمح الفنان إلى القرابة بين محارة عند القدمين ومحارة أعلى تسترها، بدلَ ورقة التوت، ضفيرةٌ صهباء. أذلك ما جعل **هاملت** يدفع تهمة الطموح بأن يقول إن بوسعه أن ينصب نفسه ملكا على الآفاق اللانهائية حتى وهو رهين محبس المحارة؟ تظل كل الأسئلة مستعصية وإن قامت حفيدات شيمين ومعهن ألبرتو مورافيا لمرافقة إلزا مورانتي في نزهتها على الشاطئ. لا الفراشات الحائمات مع الملائكة في الفضاء ولا الحفيدات العابثات على رمل تلثمه الأمواج تقوى على استخلاص أسرار المحار. فليس من السهل أن يحدد المرء اللوحة التي

على أن الاصطدام بين الصوَّر وبين الإحالات وبين الألوان وظلال الألوان هو ما يجعل مجال القصيدة مشحونا بكافة الاحتمالات.

استوحاها الشاعر في القصيدة، إذ إن ترجيح لوحة بوتيشيللي لشهرتها لا يقصي احتمال استيحاء غيرها، لوحة الكسندري كابانيل[6]، مثلا، أو لوحة أدولف وليم بوجرو[7]. فإن كانت لوحة بوتيشيللي تحيل على جو وثني ذي ملامح قبرصية كما تؤسسه مواضعات عصر النهضة وتعتمد على مزج العناصر الإغريقية بالعناصر الكلتية، فإنّ لوحة كابانيل تبدو أقرب إلي السياق لتشابه بين وضع الإلهة على الماء ووضع أوفيليا المنجرفة، كما تبدو في أغلب اللوحات التي صوّرت هذا المشهد[8]. أما لوحة بوجرو المعتمدة على توصيف مستمد من الجحش الذهبي لـ أبيليوس فإنها تؤسس لمشهد ديونيزوسي ماجن، رغم الطهرانية والبراءة التي يوحي بها اكتظاظ سماء المشهد بأسراب الملائكة الحائمة. فالسماء هنا من الاكتظاظ بحيث إن الاستعانة بمراقبي الأجواء المتمرسين من عصر ما بعد الحداثة لن يمنع حوادث الاصطدام. على أن الاصطدام بين الصوّر وبين الإحالات وبين الألوان وظلال الألوان هو ما يجعل مجال القصيدة مشحونا بكافة الاحتمالات.

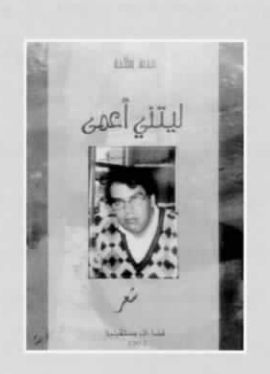
وتذكر قصيدة «أوفيليا»، هذه القصيدة التي تحاور إحدى اللوحات أو لعلها تحاور اللوحات جميعا بمكر استيتيقي يضاهي مكر التاريخ، بقصيدة لـ رامبو تحمل نفس العنوان.

فأوفيليا رامبو البيضاء تطفو على الماء الأسود كأنها زنبقة هائلة، تطفو على رسلها وهي راقدة على أرديتها المفاضة، وبعيدا، من أقاصي الغابة، تسمع أبواق الصيادين تعربد لموت الطريدة. أغلب الظن أن رامبو يحاور هنا بالتحديد لوحة كابانيل. أما شاعرنا فيلمّح بشكل مراوغ إلى أن الريح صارت مُشْطا يسرّح شعر الحسناء الطافية بينما ينهمر المساء حولها مثل انهمار السوالف. وليس يُسمع هنا مِن صوت سوى جوقةٍ ترفع بالترنيم عقيرتها وتشهر في وجه الفَناء يد الشَّمْعَدان.

للمرء أن يستحضر هنا ملابسات الموقف كما وردت في رواية شكسبير التي يمكن اعتبارها أصلا لغيرها من الروايات الشعرية والتشكيلية :

فها هي الصفصافة التي ينعكس شَيْب أوراقها على مرآة الغدير، وها هي الفتاة مدججة بأكاليلها الرمزية العجيبة، وها هي وفرة أقاليم ردائها تمتد فوق الماء زورقا يحملها. وأثناء كل هذا تترنم الفتاة الشبيهة بحورية بزغت من البحر بنتف من أهازيج عتيقة، لكن سرعان ما تصير الثياب مثقلة بالشرب فتنتزع المنكوبة من أنغامها وتسحبها إلى القرار نحو موت وحل.

كل هذه التداعيات التي يستدعيها تحاور الشعر والتشكيل تركب طبقا



كل هذه التداعيات التي يستدعيها تحاور الشعر والتشكيل تركب طبقا عن طبق لتفضي إلى هذا الحوار المكثَّف الوجيز :

- ما بحر إيجَةَ؟

- جوْزة هنْد.

- وما الدردنيلُ؟

- رمادٌ على الجرحِ.

عن طبق لتفضي إلى هذا الحوار المكثّف الوجيز :

- ما بحر إيجة؟
- جوْزة هنْد.
- وما الدردنيلْ؟
- رمادٌ على الجرح.

أي جغرافية هذه؟ أي خرائط؟ أي اختزال؟ أي تكثيف؟ ها هو البحر الواسع يعادل جوزة هند! وها هو المضيق يتسع رمادا منثورا! فهل تيّمت الملْزَمةَ فؤاد الهيرْوين المهرّب؟

لنتجسس الآن على الشاعر وهو يدون خلاصاته ويثبت تساؤلاته ويصدع بتنبؤاته :

1 - مَربِط خيلِ الرعاة ليس بعيدا.

2 - قد تظهر قوافلهم كرات ثلج في مكان ما بين جنان بني الأحمر ونافورة الماء في حارة البائسين.

3 - السلحفاة التي يشير إليها من خزف أما المدى أمامه فهو من حوافر مشتعلة.

4 - بعض الشجيرات يردّد أشعار الأعمى التُّطيلي. لكن أيهن؟

5 - ثمة فراشات مجهولة الهوية يحملن جثمان إلزا وينفخن فيه.

6 - النيلوفر سينفخ حتما في المياه.

7 - قد تتألم التماثيل لجرح في الرّكْبتين. وقد يترتب على ذلك أن تتقافز الدلافين في التصاوير على الأرغن الأثريّ.

8 - سيشبّ الرنين بالتدريج.

9 - وأخيراً، سيمهّد كل ما تقدم إلى تعالي نشيد الفرح.

من يجرؤ، بعد كل هذا، على أن يدعي تهافت «تهافت التهافت»؟ فالخلاصات مستنتجة حسب منطق سوريالي لا غبار عليه. والرعاة سيعيثون بداوة في ديار الأندلس. لكن الشجيرات هناك ستظل تترنم بشعر أبي العباس الإشبيلي. لا يهم أيهن. تصوّروا شجيرات عزلاء وديعة تردّد :

نسيم الصبا لا كنت روحا ولا سمت
لك المزن إلا وهي هيم حوائم

تصوّروا الشجيرات تردّد هذا فتحوم الفراشات هائمة حول جثمان إلزا ويرجع الصدى. لكن من إلزا؟ آه صحيح من هي؟ أهي إلزا مورافيا أم إلزا أراجون؟ ألا يمكن أن تكونا معا تركيبة لإلزا أخرى غيرهما في بطن الشاعر؟ ألا يمكن أن يخفف رجع الصدى من آلام الجراح في ركب التماثيل. أو يهدئ من هياج الدلافين؟ النيلوفر المسبّح سيسّاقط لا ريب. سيسّاقط ابتهالات حول رداء أوفيليا. وربما اساقط على جثمان إلزا.

> والمرجّح أن السلم هنا موسيقي، فجوارب المؤلف «تتلوّى على نغَم الجازِ» وثمة قبعات مهترئة «يفعلن باسطوانة فعل الجواري بصاحبة القصر قبل مجيء العشيق. ويصنعن من غمزةِ سلّما للضحكْ»

وسيكون تساقطه بمثابة نفخ في المياه به يشب الرنين. فيا نيران العشق، يا نيران الفقد، أجّجي نشيد الفرح فلن يمانع شيلر ولن يمانع بيتهوفن:

أيها الفرح، يا شرارة إلهية بهية،
يا ابنة الفردوس!
ها نحن ندخل مقامك،
أيتها السماوية
وقد أسكرتنا النار.
ها سحرك يصل
ما قطعته العادة.

إن الرنين ليشب حقا! لكن أنى لنغمات شيلر المنتشية بالتفاؤل والإيمان، أن تجد لها صدى في هذا الجو المأساوي المخيم على «أوفيليا»؟ لا مفر إذن من استنتاج أنّ في تعالي نشيد الفرح عند نهاية القصيدة تهكما مريرا يفضي مباشرة إلى القصيدة الموالية «ابتسامةٌ في أسْفل السُّلّم». والمرجّح أن السلم هنا موسيقي، فجوارب المؤلف «تتلوّى على نغم الجازِ» وثمة قبعات مهترئة «يفعلن باسطوانة فعل الجواري بصاحبة القصر قبل مجيء العشيق. ويصنعن من غمزةٍ سلّما للضحكْ». ويبدو الملك في هذه الأثناء منغمسا في معابثة عاهرات سان دونيس في إحدى الحانات الرخيصة حيث يخلع التاج ويضعه على رأس أحد الزبناء. شتان طبعا بين هذا المجنون اللاتيني والوقار الاسكندنافي في القصيدة السابقة. لكن هذا التوتّر بين النغمتين يتلوه انفراج يبدو أنه تحقق، بمعجزة هيجيلية، في القصيدة الموالية «قفْلٌ أوّل» حيث تتوارى فرنسا وتتوارى اسكندنافيا لصالح الأندلس، فيهجع الرباب ويتأوّه الإبريق، ويطلّ للحظة ثربانتيس، وتصير قادس زورقا والريح مجدافا. تكثيف موفّق يضاهي تأثيره تأثير الهايكو الباذخ المتقن عند أهل اليابان.

هاملت: أول ما يثير الانتباه إلى هاملت في هذه القصيدة هو شخيره. وهو، فيما يبدو، شخير محايث للحلم. ومن يكون موضوع الحلم هنا غير هذه العروس من الشمع. غير أوفيليا السوسنة الشاحبة البيضاء كما صورها رامبو وغيره من الشعراء والرسامين. فلماذا الحلم؟ ألأن الواقع هابط لا يرتفع؟ دعونا نستكشف السياق قبل التطرق إلى تفاصيل الحلم. إن قصيدة «هاملت» تأتي بعد قصيدة «رؤوس أقلام» التي تحرف مطلعها من المتنبي إلى الكتاب المقدس ثم تتوغل في أدغال اللغة الواصفة. ولأن للأقلام رؤوسا، فإنها لابدّ أن تخطّ الحروف، لكن الأقلام جافة والحروف مستوية على عروشها فوق دكنة الماء. وكما يوزع رامبو حروف العلة الخمسة على الألوان الخمسة، يؤنسن شاعرنا بعض حروف لغة الضاد فيشير مثلا إلى «ثاء تصعّر خدّها قبل الجماع» وإلى عازف

> والشعر كالفكر لا يقاس بالشّبر. وفي الوعي مفازة سوريالية شاسعة بين الكم والكيف. فلتصمت طبول المعيار ولتخرس أبواق الوصف. ولنعد نحن إلى حلم الأمير الحائر، الأمير الشاخر.-

القيثار يَقْرِصُ في فِناء البار شحمة أذْنِ جيمَيْن». ترى هل الثاء المغتلمة هي ثاء القيثار؟ وهل تروي غلتها جيم الجماع على أي حال؟ وهل تحمل الثاء في بطنها، إن كانت فعلا حبلى، جيمَيْن توأمين؟ وهل لأنسنة الحروف هنا علاقة بتشْييئها في سياق مختلف كما هو الحال في قصيدة «سهو» حيث يجري الحديث عن «لام اللجام» وعن «حَذْوة هاء الصهيل»؟ لندع الأجوبة معلقة في الحدائق المعلقة، حدائق المعنى؟ فلا بد من تعليق المعنى حتى يتسنى الاستمتاع بهالة الخطأ العروضي ويتسنى إثبات صواب شبه مهجور. لابد لرحى الذهن، وإن وسعت لهوتها سهل سايس، أن تطحن الهواء كي يتمكن الشاعر المتهكم على اللغة الواصفة من أن يخرج لسانه للإعصار البلاغي ويسخر من الأعراف في الشعر والمسرح ويستبدل الخَيْش والإشْفَى بالخيل والبارود. وهكذا نجد الشاعر يحرّض القرطاس عل عصيان قلم ابن جني، فالاعتماد على الخصائص في تذوق الشعر عقيم عقم الاستعانة بالصواعق على استجلاء كنه القول. والذات الشاعرة لا يمكن إلا أن تكون علامة ترقيم في الجملة بين الموضوع والمحمول، لا يمكن أن تكون إلا فاصلة بين المنطوق والمفهوم. والشعر كالفكر لا يقاس بالشّبر. وفي الوعي مفازة سوريالية شاسعة بين الكم والكيف. فلتصمت طبول المعيار ولتخرس أبواق الوصف.

أما قصيدة «هاملت» فتنتمي إلى مجموعة «سدوم» الأسطورية. وهي مجموعة تعتمد على معمار مركب وتتسم بجو تأملي يعتمد اللغة الواصفة ويميل إلى الاهتمام بأمور ميتافيزيقية. فنجد الشاعر، مثلا، يتحدث عن «سقف يفسر أصل الأساطير للعنكبوت»، ويصور نحلا «يدخن عشب المفاهيم»

ولنعد نحن إلى حلم الأمير الحائر، الأمير الشاخر.

شخير الأمير، كما أسلفنا، محايث لحلمه. وفي الحلم عروس شمع تستمد صولتها من:

جسدٌ في إهابٍ صفيقٍ،
وصوتٌ يُخربِش فوق أديم الرؤى
صوراً ممكنةْ.

مصدر الصولة إذن جسد وصوت. ملمس وهمس. وللجسد إهاب. خفف الوطء. وللرؤى أديم. فامش الهوينَى. لكن ما بال الإهاب يبدو صفيقا؟ من أين يستمد صفاقته؟ لعله يستمدها من الشحوب، شحوب العذرية الأبدية: من شهوات كان من الممكن أن تشبع. لكنها الآن لن تشبع أبدا. أو ربما يستمدها من الموت قبل الأوان، من فقد يكتنفه الفناء. وماذا عن هذا الصوت الذي يخربش فوق أديم الرؤى؟ يبدو أن صوت العروس المنجرفة المترنمة بأغاريد تتحقق صورا على صفحة الحلم، على صفحة النهر المنساب. هكذا يغدو المسموع مرئيا. هكذا ينتصر أبولو على ديونيزوس. هكذا ينساب النهر وينساب الحلم. ومن لم يصدق فليسأل باشلار. وبانسياب النهر وانسياب الحلم تتوالى الصور: صور غير مؤتلفات. يظل المرجع المستفيض مبتدأ لا خبر له. ويحملق الدلو، ربما بصفاقة، في رَكْبَةِ

السَّوْسَنَةُ. صورة سوريالية بدون شك، لكن لها ما يعادل مكوناتها في الواقع الهابط. فالسوسنة كما تحدّدها الإحالة ويحدّدها السياق ليست سوى أوفيليا، عروس الشمع. والدلو، فيما يبدو، هو هذا الذي اعتاد شرب الروم على الريق. لكن الروم، وإن على الريق، لن يهزم حتى سحابة صيف. كما أن مكتبة الرّيّ لن تحيط أبدا بيقين الماء. فما كل هذه الصور المنسابة إلا فواكه بحر وقعت في شَرَك المصطلح. ها هي اللغة الواصفة ثانية، تحاول عبثا أن تصطاد عناصر التجربة. وفي بداية الحلم مظلة إن طويت، انطوت الذات الحالمة على صور أخرى: حصى ناطقة، أنثى برأس حصان، دموع تبيع المناديل عند مدخل السينما، وقُبْلة من دخان. من الأفضل إذن ألا تطوى المظلة، فطيّها بمثابة طيّ كتاب لم ير النور بعد. لو طويت المظلة في أول الحلم لانهمر الماء على الشاعر الحالم فأفاق. لو طويت المظلة في أول الحلم لوقعت الكأس، ولو وقعت الكأس لفقد الجدل توازنه، ولو فقد الجدل توازنه لأفسد على هيجل عطلته. فلا تأكلوا البطاطة. أولى أن تظل المظلة مفرودة حتى تتوالى الأحلام والصور: الشموع تعبئ حكمتها في القناني والماء يُرَكّب من حشْرجاتِ الثواني جناحين للسَّوْسَنة المحتضرة. فهل تصدّر الشموع قناني الحكمة؟ وإلى أين؟ وهل تحلّق السوسنة المحتضرة لتلتحق بالملائكة؟ افتحوا المظلة.

> ولو نصبنا للمعنى فخاخا وتأملنا العناوين الفرعية لمجموعة «سدوم»، لتبين أن للصور والثيمات الموجّهة (الغبار، النشاز، الفوضى. إلخ) صلة بثيمة العمى، وترد الإشارة المباشرة إلى سدوم في «لذة النص»، القصيدة الموالية لقصيدة «هاملت»

• المطرقة والسندان:

من تحت هذه المظلة دعونا نتأمل السياق العام. فقصيدة «أوفيليا» تنتمي إلى مجموعة «غيمة أو حجر» (لا مفر من نظرية المجموعات). تتسم هذه المجموعة، فيما يبدو، بطغيان النزوة البلاستيكية. وهو طغيان مفهوم حين ندرك أن العنوان مستوحى مباشرة من غيوم ماجريت وصخوره. وقد تكون الإحالة على لوحة «قلعة البرانس»[9] أو على لوحة «معركة أرجون»[10] أو ربما عليهما معا. من يدري؟ والصخر والغيم، على أي حال، عنصران جوهريان في اللوحتين. غير أن الصخرة الداكنة في اللوحة الأولى معلقة، كالمعنى في الشعر، على خلفية من غيوم بيضاء بين ياقوت السماء وزبرجد البحر. وبوسع الرائي أن يتبين قلعة العنوان على الصخرة ممعنة في الصغر. لكن الصخرة الشاحبة في اللوحة الثانية تبدو على خلفية سماء غير متجانسة الزرقة وبجانبها غيمة يضمخها الشفق وبينهما نحو الأعلى هلال في حدة نصل منجل تناظره في عنوان الشاعر «أو» العاطفة. التأطير في اللوحة الأولى عمودي وفي الثانية أفقي. لكن الصخر في كليهما مصمت بينما يبدو

الغيم في كليهما عهنا منفوشا. وكما يتلاعب الشاعر بالحروف والكلمات، يتلاعب الرسام بعناصر اللوحة فيتم في الحالين، بالتعليق، تجاوز واقع لا يرتفع.

أما قصيدة «هاملت» فتنتمي إلى مجموعة «سدوم» الأسطورية. وهي مجموعة تعتمد على معمار مركب وتتسم بجو تأملي يعتمد اللغة الواصفة ويميل إلى الاهتمام بأمور ميتافيزيقية. فنجد الشاعر، مثلا، يتحدث عن «سقف يفسر أصل الأساطير للعنكبوت»، ويصور نحلا «يدخن عشب المفاهيم». وكما يتفلسف نيتشه بالمطرقة، نجد الشاعر هنا يؤسس رؤاه الشعرية بالمطرقة. ويمكن تلمس صلة بين عنوان هذه المجموعة (سدوم) والعنوان العام (ليتني أعمى) في قصة تدمير سدوم كما يرويها سفر التكوين (19-18) وتحديدا حين يحاول أهل سدوم اغتصاب الملاكين اللذين استضافهما لوط، فيسلط الملاكان عليهم العمى أجمعين، لينجو لوط وابنتاه قبل أن يسلط الكبريت على المدينة فتدمر سدوم وتدمر معها عموره، وتحل محلهما هذه البحيرة الميتة التي يطفو عليها، وإلى الآن، حتى أولئك الذين لا يحسنون السباحة. وثمة عمى السكر في حكاية لوط مع ابنتيه، فلولا هذا العمى لما تحقق زنا المحارم ولما نشأت قبيلتان عتيدتان من قبائل بني إسرائيل. ولو نصبنا للمعنى فخاخا وتأملنا العناوين الفرعية لمجموعة «سدوم»، لتبين أن للصور والثيمات الموجّهة (الغبار، النشاز، الفوضى، إلخ) صلة بثيمة العمى، وترد الإشارة المباشرة إلى سدوم في «لذة النص»، القصيدة الموالية لقصيدة «هاملت»، حيث يكتسب النص لذته، على ما يبدو، من صوره الجريئة مثل صورة اللون الرمادي الذي «يُسَرِّحُ بُحّة طيرِ المدابغ/فوق جراح المصابيح»، وصورة جوقة الملاعق التي أوكلت أسرارها إلى شجر الزَّمْهَرِير. ويبدو أن النزعة الكلبية لدى هذه الملاعق هي التي تجعلها تشكّك في قيمة لذة النص، وتعبّر عن سخريتها من بروست خصوصا وعموما من الأدباء الذين يسعون إلي اعتقال لحظة الإشراق :

أفِي لذَّة النصّ
ما يجعل المرء ينْسى على الرّفّ
عينيهِ؟
ثم يبدّد ثروته اللُّغوية
في البحثِ عن زمَنٍ ضاعَ ؛
أو سبُلٍ لاحتواء الشُّعاع الموازي
لهُ؟

ولعل هذا الزمن الذي ضاع هو زمن سدوم، زمن الكبريت والغبار، زمن الفوضى والنشاز، زمن الشيء ونقيضه، زمن الظهيرة في غير أوانها. ولعل ذلك يفسّر تحريض الشاعر

> والصورتان - رغم نشوء الأولى عن مبحث الوجود والثانية عن مبحث اللسان - لا تختلفان في الجوهر. فكلاهما يعبّر بأناقة عن الوضع العبثي للشاعر ونديمه. هذا الوضع الذي يكرسانه بالانغماس فيه. هكذا نراهما سادرين في غي التماهي مع تجربة لا علاقة لهما بها فيمضيان في استحضار قصائد السياب

للرمادي على التبجح وعلى تحدي الضياع وتأكيد خلود سدوم.

وقد يكون في الإحساس العميق بالضياع، على جميع مستوياته، باعث على أن يناجي الشاعر نديمه في قصيدة «قنديل في الريح» بهذا النداء المفعم بيأس يكاد يكون مقطرا :

يا أيُّهذا الجليسُ الذي يتصيَّدُ
- في حيِّزٍ لا وجود له -
علّةً للوجود!
أفي عُروة الزِّقِّ
سوف تجور بأبصارنا
دِمَنٌ.
وتلاعٌ؟
وفي خطّةٍ للتماهي
سنقتصُّ من شدّة القيْظِ
بالحرث في الماء؟
أوْ
بالتسلّل
من داخل النصِّ
نحو المنصّةِ؟

لا يخفى ما في هذا المقطع - على بداوة معجمه - من ما سبقت الإشارة إليه من اعتماد اللغة الواصفة وملامسة الأسئلة الكبرى. ويبدو أن الشاعر ينكر على نديمه عبث السعي في التماس علة الوجود في اللاوجود. فلن تتغلب كل الحيل والأحابيل الشعرية والبلاغية على ذلك العبث. والأمر كله لن يعدو أن يكون حرثا في الماء أو تسللا من داخل النصّ نحو المنصّة(11). ولا فرق بين الأمرين كما يؤكد الشاعر حين يواصل :

سِيَّانِ.
نحن اجترأنا على النّونِ
في غيبة الكافِ ؛
ثم عقرنا زهاء قطيعينِ
مِن غُررِ الذكرياتِ التي لم تَعَشْ
قطّ
تحت
شناشيلِ
بيتِ القصيدِ.

إن «الاجتراء على النون في غياب الكاف» في هذا المقطع مناظرٌ تماما لتصيد علة الوجود في حيِّز اللاوجود في المقطع السابق. والصورتان - رغم نشوء الأولى عن مبحث الوجود والثانية عن مبحث اللسان - لا تختلفان في الجوهر. فكلاهما يعبّر بأناقة عن الوضع العبثي للشاعر ونديمه. هذا الوضع الذي يكرسانه بالانغماس فيه. هكذا نراهما سادرين في غي التماهي مع تجربة لا علاقة لهما بها فيمضيان في استحضار قصائد السياب. قد يكون في هذا التأويل عسف. لكن من الصعب إنكارنيابة الشناشيل (الوجود) عن السياب (اللاوجود). وهذا بيت القصيد.

فلا بأس من اعتبار القطيعين المعقورين، أو نحوهما، قصائد أو أبياتا للسياب. والواقع أن البياتي، كالسياب، يحضر بدوره غيابيا في

> هكذا يحوم وعي الشاعر وهو وسط الندامى فوق رؤى منشأها الثمالات وقوامها الحبب والدنان، وحين يتنبه إلى أن الندامى قد صرعهم السكر، يظل هو منتصبا كالشمعدان، باحثا عن أسرار الوجود في نشوة الوهم :

المقطع الأخير من القصيدة :

يا أيّهذا الجليسُ الذي لمْ
يحنّكهُ
بعدُ
أنينُ حطام الأباريق!
ها قد بدَت حانةٌ ملْؤها الزّنْجُ.
فَلْنَحْتَمِلْ
- جيّداً -
جرعة العمق.
ولنرتجل دوْرَقاً من دخانٍ،
وألسنةً من خزَفْ.

إن نيابة حطام الأباريق عن البياتي هنا واضحة تماما. أما أنين الحطام فيعمق من مأساوية المشهد، مشهد الشاعر الذي يدرك أن رفيقه ما يزال غرا فيحتمي بالحانة ويحث رفيقه على تحمل جرعة العمق. هذه الجرعة الملهمة التي تحيل الشراب دخانا واللغة خزفا. إنها عين الجرعة التي تمكن الشاعر في «عصا الراعي» من أن يزيّن «بالبَقْدَنوسِ البرّيِّ جيد الأبْجَدية» وتجعله يرى «في طنين النحل حول نص غير مكتوب» ما طمسته الزوبعة، ويراه كذلك في «في شرود الهِنْدبَاء». إنها عين الجرعة التي تجعله يرى في خواطر العنقاء داليته ورمّانه. هكذا تتشكل الرؤيا لدى الشاعر في حيز اللاّوجود، بين مطرقة النظر وسندان التجربة. فبأي عبق يتطيب الوجود؟ وبأي مرود تكتحل اللغة الواصفة؟

• صولة ديونيزوس

إن اللغة الواصفة لا تكتحل بالمرود بل بالشراع. فهل هو شراع السفينة التي احتجز فيها القراصنة ديونيزوس حين كان ينوي العبور إلى ناكسوس؟ افتراض يصعب استبعاده. خصوصا أن الرعد في هذا السياق يحاكي، أو من المتوقع أنه يحاكي، نشأة الإله الذي وُلد مرتين :

ألمْ ينشإ الرعدُ
من فَخذِ الحرْفِ
بعدُ؟
ومن سُرَّةٍ خائفَةْ
ألمْ تنشإ العاصفَةْ؟

قد يبدو هذا ليا لعنق النص، لكن ألم ينشإ الإله الطفل في فخذ أبيه زيوس بعد أن محق البهاء أمه؟ إن تقبل الإعجاز الأسطوري هنا يقتضي الاستسلام لخيال الشاعر المجنح. فهو يقترح على المتلقي هذه الصفقة : «هاكَ جَناحَيَّ وأنتَ ترى». فإن قبل المتلقي الصفقة المقترحة، أمكنه أن يتأمل الماء وهو يتهجى، ويسمع الناعورة وهي تنقل عن الماء. لكن الناعورة تظل قاصرة أمام الماء. إنها «تنقل سطراً/وتترك ثلاثةً». ويتم التنصيص لاحقا على أن اللغة ناعورة. وهكذا يترتب أن قصور الناعورة ليس سوى قصور اللغة. ويبدو أن قصور

يا لها من تعويذة! يا له من طلسم! أو ليس كفيلا بأن يجعل أبطال الجيل يقهرون العبث، وبأن يجعلهم يتفجبون في مدينة النحاس حيث يمكن سماع همس الدّنان؟ ها هو أحد هذه الدّنان يترنّم، هامسا، بأسراره الضارية، ويحيل الكروم أشعارا ويحيل ظلمة المطلق حانة ونبيذا :

اللغة يحاكي عجز سملي[12] المصعوقة عن تحمل بهاء التجربة. لكن ما ذنب اللغة إن كان الماء لا يكف أبدا عن التدفق بين نهرين متداخلين: نهر اللذة ونهر الألم؟ يبدو أن ديونيزوس - إله الخمر والنشوة - يبسط سيادته على المجموعة الأخيرة، «بعكس الماء». هذه المجموعة التي تنقلب فيها المواضعات («لا بَأس/الينبوعُ مستقبلُ الماء/والمصبُّ ماضيه»)، هذه المجموعة التي تتكاثر فيها الحانات وتتكاثر «الثمالات الرعناء». هكذا يحوم وعي الشاعر وهو وسط الندامى فوق رؤى منشأها الثمالات وقوامها الحبب والدنان. وحين يتنبه إلى أن الندامى قد صرعهم السكر، يظل هو منتصبا كالشمعدان، باحثا عن أسرار الوجود في نشوة الوهم:

منذُ أن علا شخيرُ هؤلاءِ
والرَّدْمُ كثيرٌ تحت أجفاني
أيْن نحْنُ
ذاهبون في طريقِ النَّبيذِ
أم عائدونَ منْهُ

يبدو أن الثمل قد طمس علامات الاستفهام في هذا المقطع، ولا شك أن الذهاب والعودة هنا متداخلان تداخل نهري اللذة والألم. ومن بين رؤى الشاعر المجنحة بنشوة الثمل رؤيا البحيرة الأسطورية التي تجعله يهتاج فيهتف مع أرخميديس: وجدتها:

هنالكَ بحيرةٌ

فهل ينتشي الغموض إن قصرت ذاكرة الزرافة باستطالة عنقها؟ وهل تضمّخ النشوة ذاتها بعبير الغموض لتتخفّف من وطأة الأبد كي تواجه العدم، وباب القيامة يظل أصم شبيها بأبواب الحانات التي تبقى إلى ما بعد الفجر؟

كأنَّها أقدمُ بوْصلةٍ صنَعها الموتَى
كأنَّها الروحُ
بينما الجسدُ
حانةٌ في الليلِ
وزورقٌ في النهارِ

إن هذه البحيرة الأسطورة لتذكّر بتلك التي حلّت محلّ سدوم. فإن كانت شبيهة ببوصلة من العالم السفلي، أو بروح هائمة بين النهرين، فإن الجسد في الليل حانة وهو في النهار زورق. فهل الحانة إلا زورق لعبور الليل مطية للتوغل في ظلام الأيقونة؟ وهل في غير ظلام الأيقونة يمكن أن يتذكّر الشاعر أنه أعمى وأن كل ما كان قد رسمه إنّما رسمه على خلفية ماء شفافة كالزجاج؟ وهل في غير ظلام الأيقونة يمكن أن يغدو الحبب أشخاصا يئنون فوق شفاه الشاربين؟ إن هؤلاء الأشخاص لا يرمشون لأن في عيونهم سفنا مفخخة، وهم زاهدون في كل شيء سوى النبيذ. ولعلهم نفس الأشخاص الذين شبّهوا بالفلاسفة الجدد، والذين يجعلون تعريف السعادة هدفهم الأسمى فيعرفونها فعلا بأنها

عشب
يُقْطف بجذوره
ثم
يُعلَّق
طيلة العُمر
في سقف حانةٍ غير ظاهرة

للعيان

أن يعصَر
أو لا يعصر
سيَّانِ

يا لها من تعويذة! يا له من طلسم! أو ليس كفيلا بأن يجعل أبطال الجيل يقهرون العبث، وبأن يجعلهم يتفججون في مدينة النحاس حيث يمكن سماع همس الدّنان؟ ها هو أحد هذه الدّنان يترنّم، هامسا، بأسراره الضارية، ويحيل الكروم أشعارا ويحيل ظلمة المطلق حانة ونبيذا :

هيهاتَ أن تكون عندي
أقلَّ من ضراوة الخفايا

هيهات فالكرومُ أشعاري
والظلمة القصوى حانتي
ونبيذي

لا شك أن إله الخمر والنشوة قد حل في هذا الدنّ، وإلا لم يكن

لو تأنّينا قليلا لتأمّل هذه الرحلة التي امتدت ثلاثين سنة، لتبينّا أن الشاعر قد نجح في الوصول إلى صيغة يقترن فيها واقع التجربة في كل مستوياته برؤية سوريالية مفارقة تنغمس في ذلك الواقع وتتعالى عليه في نفس الآن.

ليتصور أن الأفق ينحني إجلالا له، وأن الربَ قد يذهل أحيانا فيتخلّى له عن تاجه، تماما كما رأينا صاحب القصر في حانة باريسية يتخلى لأحد الزبناء عن تاجه. ولا شك أن سطوة ديونيزوس هي التي تحمل الشاعر على أن يعتبر قلبه أقدم حانة فوق هذه الأرض، وتجعله في أعالي السكر يتحدى النادل :

كذّبني
أيها الجرْسون الذي شيَّبته
بين كل خطوة وخطوة
ثمالاتي.
لا تتظاهرْ بنسيان ما يُقطَع به عادةً
فوق كُونطوار المعنى
وكذّبني

إنها لواقعية رصينة ومقنعة هي التي تقترن بالسوريالية فوق كونطوار المعنى وتجعل بائع الحنّاء يصدع بلازمة بو[13] الشهيرة «More

Never»، جاعلا بذلك النفي المطلق ينسحب بلا رجعة على المستقبل. غير أن اللازمة التي تتردّد عند نهاية المجموعة الأخيرة تختلف تماما عن اللازمة المتردّدة في «غراب» بو؛ فهي لا تنفي ولا تثبت، بل تطرح سؤالا جوهره معضلة تحديد الجنس. فرغم أن الراقصة تبدو حبلى، والمفروض أن لا يدع هذا أي مجال للشك، فإن السؤال يظل مفتوحا على مصراعيه: «هذه الراقصة الحبلى/ من أيّ جنس هيَ». لا تتردّد هذه اللازمة إلا ويتلوها صدى، وآخر أصدائها محاولة لتناول السؤال في إطار أفق يجعله العودُ الأبديّ دائم الانفتاح:

أنا
بدوري
كلّما فرغتُ
من قراءة الآثارِ الكاملةِ للماءِ
عاد الرّذاذُ
وكتَبَ
فوق بيْضَة الأفقِ
A SUIVRE

فإذا كان الخلق سطورا كتبت بماء، فإن صنو الماء، ذلك الساحر اللجوج، ما انفك يكتب على بيضة الأفق تعويذته الأبدية ويوثقها بالخاتم الإفرنجي "A SUIVRE". هذا الخاتم الذي يوحي بأن للقراءة دائما بقية، وأن للكتابة دائما بقية. فهل من الصدفة أن ينطوي هذا الخاتم على كلمة سحرية وأن يكون صداه كلمة فرنسية يقابلها في العربية كلمة «سكران» أو «سكرى»، وتهجئتها: E ,I,V, R؟

وحتى إن كان هذا صدفة فإنه قطعا ليس مجرد غلطة في وقوع الشاقول، بل هو إصابة في وقوع قطعة النرد: حسنُ حظ يجعل «الليل بالون اختبار والقلب رأس إبرة». فليس في غير أحضان النشوة يمكن أن يصير الماء زجاجا وأن يتكسر ساكبوه حين يحاولون أن يفتحوا فيه عيونهم. والانكسار انعكاس. انعكاس على الزجاج بعكس الماء. كما أن الماء انكسار على الماء بعكس الزجاج. وقد يلتئم الماء المنكسر زجاجات تحاول احتضان ديونيزوس أو اعتقاله. وقد يتجسد الزجاج لحما ودما بين الكتابة والثمالة، وتغدو الأيقونة مَرّةً قارّة/ومرة قارورة/أنتَ وزَهْرُكَ» (وكلّ ألزم نرده في عنقه). وثمة، في كل الأحوال، صلة غامضة بين الانتشاء والعيون المغمضة:

عندئذ غطّى عينيه
غطّاهما بأصابعه
كان سكْرانَ
ومن بين ما فكّر فيه
ذاكرةٌ أقصرُ
للزرافاتِ

فهل ينتشي الغموض إن قصرت

يرى هايدجر أن التفكير يدعونا إلي الانفتاح على تلك الحقيقة التي تحجب ذاتها وتكشف عنها في نفس الوقت.

وبذلك تكون الحقيقة تجلّيا من الخفاء أو نفيا للنسيان.

ذاكرة الزرافة باستطالة عنقها؟ وهل تضمّخ النشوة ذاتها بعبير الغموض لتتخفّف من وطأة الأبد كي تواجه العدم. وباب القيامة يظل أصم شبيها بأبواب الحانات التي تبقى إلى ما بعد الفجر؟ وهل تفلح النشوة أو يفلح الغموض في استيعاب القيامة وهما دوما على طرفي باب :

مغلق من داخله
على مَن فيه
إلى متى
وأيدينا هذه
لا تملُّ مِنَ الطَّرق؟

فهل يتواصل الطّرق ليبلغ أعتاب الأبد؟ وهل تتحقق أمنية العمى في مروج العوْد الأبدي؟

هناك في تلك التخوم التي تصل النشوة بالغموض، حيث يصير الجزء كلاً، كونا مستقلاً بذاته، تجد اللغة («زهرة اللوغوس») نفسها في محنة تتعذر معها المصالحة بين العسل والرماد : بين ثمرة التحقق وأثر العدم. ولعل في الرماد هنا تلميحا إلى مصير سملي، رمز الأمومة التي محقها الشبق الإلهي قبل التحقُّق. فالرماد «سليل نار الفتنة» والرماد «حصّة المنفضة من الألم»، وبما هو كذلك، فإن سِرَّه المرأة وخصمه النبيذ. وآية ذلك أن شفاه الضوء الأبولوني تظل معلقة على «حبل مِشنقة طرفاه/ المرأة والنّبيذ». إن كل الطقوس التي تؤدّى بعناية وورع مآلها الرماد. والخبرة بطباع الريح تعلّم «أن الصوت ليس مِنْجَلاً في يدِ الكلام»، وأن الصوت والكلام ليسا سوى ذريعة لمشيئة الصمت الخلاّق الذي تجسد فتيا والذي يلف حول آلام الكسر «جَبيرةً من شقائق النعمان». ولعلّ هذا الوعي بكافّة الأبعاد المأساوية للتجربة هو ما جعل الشاعر المنتشي يشهر نزعة وثنية جديرة بعصر ما بعد الحداثة :

قد أدْرَكْتُ
منذ الجُرعة الأولى
أنَّ مَعْبدِي
كان
دائماً
بدون آلهةٍ
وبدون تيجانٍ

لو تأنّينا قليلا لتأمّل هذه الرحلة التي امتدت ثلاثين سنة، لتبينّا أن الشاعر قد نجح في الوصول إلى صيغة يقترن فيها واقع التجربة في كل مستوياته برؤية سوريالية مفارقة تنغمس في ذلك الواقع وتتعالى عليه في نفس الآن. ولولا سطوة ديونيزوس لما انعقد هذا القران.

هوامش

1) On Poetic Imagination and Reverie, translted by Colette Gaudin, (Dallas, Texas, 1987), p. 24-28.

2) يرى هايدجر أن التفكير يدعونا إلي الانفتاح على تلك الحقيقة التي تحجب ذاتها وتكشف عنها في نفس الوقت.وربما جعله هذا يترجم الكلمة الإغريقية αλεητεα (الحقيقة) بـ «Erschlossenheit». «الكشف» أو«الإجلاء». ويحيل الأصل اللغوي للكلمة على «ذلك الذي أخرج من الخفاء». وللكلمة جذورها الأسطورية فأليثا بنت من بنات الإله زيوس. كما يمكن أن نميز في الكلمة السابقة» α التي تفيد النفي والكلمة λεητε التي تحيل على نهر النسيان في العالم السفلي. وبذلك تكون الحقيقة تجلّيا من الخفاء أو نفيا للنسيان.

3) Vakantie van Hegel
4) George Wilhelm Friedrich
5) René François Ghislain
6) Alexandre Cabanel,
La naissance de Vénus (1863)
7) Adolphe-William Bouguereau
(1825-1905)

8) انظر على سبيل المثال لوحات كل من :
Arthur Hughes
Dante Gabriel Rossetti
John William Waterhouse
Antoine-Auguste-Ernest Hebert
John Everett Millais
Eugène delacroix,
George Frederick Watts...

9) Le château des Pyrénées
10) La bataille de l'Argone

11) يبدو أن هذا هو ما يحسنه أغلب النقاد الذين يقاربون النصوص دون قراءتها.

12) Semele

13) Edgar Allen Poe

عبد الله المدغري العلوي

الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية:
مَحْكِيَاتٌ من القرْن الحَادي والعِشْرين*

عديدةٌ نسْبياً هي الأعمال الأدبية المغربية النثرية ذات التعبير الفرنسي في مطلع القرن الحادي والعشرين، وخصوصاً منها ذات النمط السردي التخييلي أو غير التخييلي. هذه الأعمال، سواء أكانت موسومة بكونها روايات أم محكيات أم قصصاً قصيرة أم سيراً ذاتية أم كانت من دون تعيين طبيعة جنسها الأدبي، يتمّ نشرها خاصة بفرنسا أو بالمغرب ؛ غير أنّنا بدأنا نسجّل أيضا، ظهور عدّة منشورات بكندا وبلجيكا وسويسرا... ودون التطرّق لكتابات مؤلّفين مغاربة آخرين في لغات أخرى، مثل الإسبانية والإنجليزية والألمانية والهولاندية... سنحصر اهتمامنا في هذه الدراسة، في مساءلة الأجناس الأدبية المهيمنة ومميّزاتها خلال هذه الفترة الحديثة الممتدّة ما بين عامَيْ 2000 و2003.

> عديدةٌ نسْبياً هي الأعمال الأدبية المغربية النثرية ذات التعبير الفرنسي في مطلع القرن الحادي والعشرين، وخصوصاً منها ذات النمط السردي التخييلي أو غير التخييلي

إنّنا لا نلاحظ من منظور الجنس الأدبي أن هناك فرقاً كبيراً بالنسبة للماضي، حتى مع ظهور أسماء كتّاب جدد أمثال أحمد إسماعيلي، مجيد بلال ؛ أو تأكيد حضور أسماء يوسف أمين العلمي، رشيد أو ؛ أو تميُّز كاتبات أمثال فاطمة المرنيسي، بهاء الطرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، ياسمين الشامي ـ الكتاني، رجاء بنشمسي، بثينة الطويل ـ الأزمي، وحورية بوشجرة (التي توفيت في عنفوان شبابها).

فضلا عن ذلك، فالكتّاب المشهورون خلال العقود الأولى من الاستقلال يواصلون نشر أعمال أدبية ذات مواضيع وأشكال مختلفة. نستثني من ذلك، محمد خير الدين الذي وافته المنيّة عام 1995 في الرابعة والخمسين من عمره، لكنّ بعض كتاباته هي أعمال أدبية صادرة بعد وفاته، حيث نُشرت بعد سنة 2000.

مع ذلك، فإن إشكالات واتجاهات شكلية بدأت تميّز نصوص بعض الكُتّاب الجدد، ولا سيما في الأجناس السردية المهيمنة على الكتابة

ترجمة علي تيزلكاد ومراجعة عبد الفتاح الحجمري

النسائية والرجالية على السواء. إلاّ أنّنا لسنا أمام قطيعةٍ واضحةِ المعالم فيما بين الجيلين الأول والثاني من الكتّاب. في هذا المقال، سنسعى إلى تقديم أهمّ الملامح التي تميّز كتابات الجيل الجديد، قبل الوقوف بإمعان أكثر، عند بعض المؤلَّفات الحديثةِ العهدِ بالصدور لِكتّاب الجيل الأول.

I . الجيل الجديد

إن أغلبية الكاتبات شرعن في الكتابة بعد 1990 ؛ ومنذ عام 2000 نشَرَتْ بعْضهنّ عملها الأدبي الثالث أو الرابع : بهاء الطرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، رجاء بنشمسي. هؤلاء الكاتبات يواصلْن سبْر أغوار حياة النساء بطريقةٍ مختلفةٍ عن تلك التي تعوّدنا عليها في الأدب الرجالي، وإذ يُلحِحْن في الكتابة على تصوير أصناف الإحباط المعيشة، فإنّهن يرسمن النساء في هذه النصوص بوصفهن كائنات متألّمة، تعاني من العلاقات الزوجية التي تفشل في غالب الأحيان، وتنتهي بالطلاق أو بالفراق.

والجديد في هذه الكتابة هو النظرة الملقاة على مصير النساء وعلى مسؤولية الرجال في ذلك، وهو كذلك، ما نشاهده في هذه الكتابات من انبعاث لشخصيات كانت محجوبةَ الوجودِ روائياً في السابق، من مثل الخادمات والبغايا واللّوطيين



والجديد في هذه الكتابة هو النظرة الملقاة على مصير النساء وعلى مسؤولية الرجال في ذلك، وهو كذلك، ما نشاهده في هذه الكتابات من انبعاث لشخصيات كانت محجوبةَ الوجودِ روائياً في السابق

والسّحاقيات والمختلاّت عقلياً والعازبات أو المطلّقات والأزواج المختلطين.

هكذا، نجد بهاء الطرابلسي تحكي في روايتها «**حياة ثلاثية**» (2002) قصة آدم، الشّاب البورجوازي البيضاوي الذي يقيم علاقة غرامية مع جمال. ومن أجل إخفاء هذه العلاقة يقبل آدم الزواج من ريم نزولا عند رغبة والديه، مع الاستمرار في مزاولة حياته الجنسيّة مع جمال. هكذا تتناول المؤلفة موضوعاً محرّماً (طابو) يحاول المجتمع التعامل معه بنفاق كبير، ولا يطيق مواجهته. ولم يسْبق للأدب المغربي أن تناول هذا الموضوع الحسّاس إلا نادراً ؛ ويبدو أن رشيد أو هو الوحيد الذي تطرّق له بوضوح في نصوصه.

وتهْتمّ كُلّ من نادية شفيق ورجاء بنشمسي بالجنون النسائي بأسلوبين مختلفين : الأولى من خلال كتابة متشظّيةٍ تعكس هذيان شخوصها ؛ أمّا الثانية فتفضّل التركيز في روايتها الأخيرة «**مراكش، أضواء المنفى**» (2003) على اكتناه المشاعر الباطنية للشخصيات في حلّة شاعرية مرهَفة بدون عمق. ومثلما هو الشأن في مجموعة قصصية بعنوان «انكسار الرغبة»، تتميّز رواية رجاء بنشمسي بشخصياتها النسائية القويّة الحضور مقارنة بشخصيات رجالية باهتة في أغلب الأحيان، وبالنظرة الحميمة التي

تلقيها على الأجساد والأحاسيس النسائية، التي تصفها بإيحائية قويّة، وبرقّة فنّية متميّزة.

أصدرت سهام بنشقرون رواية حادّة [النّبرة] تحت عنوان «**الجرأة على الحياة**»، تعبّر فيها عن التمرّد ضدّ الخنوع للتقاليد في الحياة الزوجية ؛ بعد هذه الرواية نشرت بنشقرون مجموعة قصصية بعنوان «**أيام من هنا**» (2003)، تتطرّق فيها لمواضيع أكثر تنوعاً. تبتدئ المجموعة بنصّ يحتفي بلذّة المأكولات المغربية ومتعتها ؛ لكنّ بهجة هذه البداية سرعان ما يطويها النّسيان بفضل القصص الأخرى الغارقة في صور وموضوعات قاتمة من قبيل استغلال النساء في الشغل، وحالة الأمهات العازبات، وتسوّل النساء، وبخاصة سأمهنّ أو ضجرهنّ.

وتنسج سمية الزاهي في روايتها «**ربما لن نعود أبداً إلى بيتنا**» في ضفيرة واحدة، الحياة الشخصية والعائلية على الأحداث الوطنية المهيمنة في الثمانينيات والتسعينيات (فقر، قمع، تنامي التطرّف الديني...). من هذا المنظور، فروايتها المؤلّفة من مشاهد ولوحات تصويرية، تشبه كتابات أخرى صدرت في نفس الفترة. لكن ما يميّزها مع ذلك، هو التلفّظ الروائي الذي يضطلع به الطفل - الراوي ؛ فتأمّلاته تذكّرنا بكتاب فاطمة المرنيسي «**نساء على أجنحة الحلم**»، وكلامه الروائي يستدعي نسْبياً كلام البطلة جورجيت Georgette عند المرنيسي.

هذه النماذج القليلة، تعكس جرأة الأصوات النسائية على تناول قضايا كانت مكبوتة، وغير مطروقة حتّى ذلك الحين، إلاّ من خلال نظرة خارجية ؛ ولأن هذه الأعمال الأدبية الجديدة تتعلّق بالحميمية النسائية، فهي تُلْقي أضواء جديدة على تلك القضايا.

وبالرغم من المستوى المتواضع لهذه الكتابات - حتى وإن كان بعضها يتميّز بأسلوب ذي قيمة مثلما هو الشأن بالنسبة لنصوص رجاء بنشمسي وياسمين الشامي - الكتاني ولروايتي بثينة الطويل - الأزمي «**ذاكرة الزمن**» و«**عناق**»، والتي تتمحور بدورها حول مواضيع البؤس العاطفي النسائي والجنون - بالرغم من ذلك، فإن هذه الكتابات، تتخلّى عن النظرة السوداوية وغير الموضوعية والكاريكاتورية لشخصية المرأة المغربية كما تناولتها أغلب الكتابات الرجالية. مثلما هو الشأن لدى : الطاهر بنجلون، الذي وإن كشفت لنا أعماله الأدبية الجديدة جانباً آخر من قدراته الإبداعية بوصفه قاصّاً متميّزاً بنبرة ساخرة ومهارة فنّية في السرد، فإنها في نفس الآن لا يمكنها أن تخفي نظرة اختزالية في الغالب للمرأة المغربية

إن هذه الكتابات، تتخلّى عن النظرة السوداوية وغير الموضوعية والكاريكاتورية لشخصية المرأة المغربية كما تناولتها أغلب الكتابات الرجالية.

المتأرجحة في نصوصه ما بين وضْعيْ «الضحيّة» المغلوبة على أمرها، أو الشرّيرة الشيطانية فوق الحد، [والمحكومة] بعلاقة زوجية مبْنية على الكيْد، وعلى الخديعة والجنس.

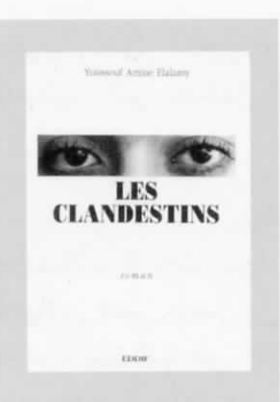
وفيما يخصّ الأدب الرجالي يرتسم اتجاهان مهيمنان : يركّز الأول منهما على محكياتٍ شخصياتٍ تنتمي للواقع المعيش. وفي هذا السياق تندرج الأعمال الأدبية الأخيرة لمحمد خير الدين وإدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللّعبي وعبد الحق سرحان. لهذه الأعمال قاسم مشترك : إنها محكيات تنتمي إلى السيرة الذاتية والبيوغرافيا. أما الاتجاه الثاني فيرتاد من منظورٍ متخيَّل، حكاياتٍ وأوضاعاً وشخصيات تنتمي إلى الهامش.

قبل أن نتوقّف بتمعّن عند الاتجاه الأول، نقترح تقديم عرض سريع لما أنجزه الاتجاه الثاني، الذي هو في الغالب ثمرة كتّاب أكثر شباباً : هذا الجيل الجديد من الكتّاب، بانتمائه إلى السنوات العشْر الأخيرة، يغني الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية بشخصيات من نمط جديد. ففؤاد العروي مثلا وبنفس النبرة الفكاهية الساخرة التي ميّزت رواياته السابقة (مع نوع من التساهل أحياناً) يروي حيوات خاصّة مثلما هو الشأن في روايته الأخيرة «**النهاية المأساوية لفيولومان ترَآللا**».

ويُظهر يوسف أمين العلمي في «**المهاجرون السرّيون**»، باستخدامه لوجهات نظر مختلفة، وضمن سرد متشظّ وشاعري في الآن ذاته، الآثار المأساوية لموت الشباب اليائس الذي يودّ أن يهرب من بلده نحو الضفّة الأخرى من البحر الأبيض المتوسّط موضوع كل الأحلام.

يتناول ماحي بنبين نفس الموضوع في «**الكانيبال**»، لكن من من خلال نمط أكثر تقليدية في البناء السردي ؛ وكذلك محمد ترياح في «**الحرّاكة**» أو «**قوارب الموت**» المؤلّفة سنة (2002).

ونجد نفس الموضوع أيضا في قصص موحا سوّاك «**الرحيل الكبير**» االصّادرة في نفس السنة، بينما يهتم أحمد إسماعيلي في «**عشّاق مراكش**» بحياة الأزواج المختلطين من الفرانكوفونيين - المغاربة، وبوسط المتعاونين الفرنسيين بالمغرب. ولا تخلو بعض صفحات هذا المحكي من نبرات فكاهية ساخرة ومن غنائية، لكن البناء العام يشكو من هفوات واضحة، مع هيمنة صورة سوداوية متشائمة لموضوع الأزواج المختلطين : فالابتعاد، والظروف المادّية، والاختلافات الثقافية ما بين الأسر، تبدو كأنّها تحكم بالفشل على كلّ هذه الزيجات، حتى عندما تكون مبنية على الحبّ مثلما هو الحال لدى «ليزْ ورشيد» بَطَلَيْ هذا المحكي ؛



أما الاتجاه الثاني فيرتاد من منظورٍ متخيَّل، حكاياتٍ وأوضاعاً وشخصيات تنتمي إلى الهامش.

هذا الجيل الجديد من الكتّاب، بانتمائه إلى السنوات العشْر الأخيرة، يغني الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية بشخصيات من نمط جديد.

ويبدو لي أن روايته السابقة «**قطار الجحيم**» أكثر متانة وقوة، لكنها مكتوبة بنبرة أكثر مأساوية.

ينشغل ماحي بنبين في روايته «**لَوَاقِح**» بقصّة شخصية فرانكوفونية - مغاربية، اسمها پييرو ؛ پييرو هذا قرّر العيش مع صديقته صونيا بكتامة ؛ لكن صونيا يتمّ احتجازها من أحد إقطاعيي المنطقة، بينما يعيش پييرو مع جماعة تبنّته بهذه المدينة ويتعاطى حدّ الإدمان لـ«حبّات الربيع» (الحشيش). وقد أدّت به صدمة الفراق مع صونيا ومعاناتها إلى الهذيان ثم الجنون، بالرغم من مساعدة النساء اللواتي صادفهنّ خلال هذا المسار الجهنّمي. وسينتهي به الأمر إلى الانتحار بالمستشفى لَمّا كان الأطباء يحاولون معالجته. ولأن مسار السّرد هنا يتمّ تقديمه من خلال رؤية الشخصية الرئيسية، فإننا لا نستطيع تحديد مدى واقعية هذه الحكاية التي يغلب عليها طابع الجنون والهذيان.

ويتناول مجيد بلال، من جهته، في رواية «**امرأة من أجل الوطن**» حكاية تمزج ما هو جادّ بما هو فنتازي، وتروي آمالَ مهاجرٍ مغربي بكندا وإحباطاته. هذا المهاجر في الأربعين من عمره قرّر بعد فشل زواجه من كندية، أن يقترن بطالبة من بلده الأصلي تنحدر من نفس منطقته ميدلْتْ. وبعد فتراتِ عطلةٍ رائعة بالمغرب صحبة «مرادية»، تزوّج إنْجْدِي بها، وعاد إلى كندا ليهيئ الوثائق والإجراءات الضرورية لتلتحق به زوجته. وعند عودته إلى المغرب، اكتشف أنها قرّرت الطلاق منه. تكشف هذه الرواية الصادرة بكندا عن إشكالات جديدة : يتعلّق الأمر خاصة بمواقف جيل جديد من المهاجرين المغاربة ورؤاهم تجاه المغرب، جيل يعيش بالقارّة الأمريكية.

وخلاصة القول، تتميّز الأعمال الأدبية للجيل الجديد من الكتّاب المغاربة في مطلع القرن الحالي بانفتاحها على تجارب ومسارات حياة لم يُتطرّق إليها بما فيه الكفاية في الأدب المغربي، يتعلق الأمر بتجارب بعض الشخصيات الهامشية أو الأجنبية، وجودها مرتبط أكثر فأكثر بصيرورة المجتمع المغربي. لولوج هذه الأوساط، ينبغي العيش فيها والاعتناء بخصوصياتها، والتحلّي قبل كل شيء، بالانفتاح عليها والتسامح تجاهها. في زمن العولمة، وإغلاق الحدود في نفس الوقت بشكل مفارق، والتطرّف الديني، وويلات الحروب، في زمن كهذا، فإن الجيل الجديد من الكتاب إذ يهتم بهذه العوالم، يفتح أفقاً مفعماً بالأمل (وقابلا للاكتشاف أيضاً).

تتميّز الأعمال الأدبية للجيل الجديد من الكتّاب المغاربة في مطلع القرن الحالي بانفتاحها على تجارب ومسارات حياةٍ لم يُتطرّق إليها بما فيه الكفاية في الأدب المغربي، يتعلق الأمر بتجارب بعض الشخصيات الهامشية أو الأجنبية، وجودها مرتبط أكثر فأكثر بصيرورة المجتمع المغربي.

II . أعمال جديدة لكتّاب روّاد

لنتناول الآن مميزات أعمال أدبية حديثة العهد بالنشر، صدرت لكتّاب

عرفوا شهرة تاريخية أكيدة. ويتعلّق الأمر بـ :

- إدريس الشرايبي، العالَم المجاور.
- عبد اللطيف اللّعبي، قاع الخابية.
- عبد الحق سرحان، الأزمنة القاتمة.
- محمد خير الدين، كان يا ما كان زوجان مسنّان سعيدان.

تتميّز أغلب هذه الكتابات بخاصيتها البيوغرافية أو السير- ذاتية، التخييلية أو الواقعية. والتسمية المشتركة التي تنطبق على مجموع هذه الكتابات هي «محكي الحياة» (بالمعنى الواسع للكلمة). وسنرى أن استكشاف هذه الحيوات يختلف من مؤلِّف لآخر. لكنها جميعها تؤكّد على خصوصية التجربة المغربية لدى الشخصيات. وبعد أن نعرض لملخّص حكائي دالّ لأبرز المهيمنات الموضوعاتية لتلك الأعمال الأدبية، نقترح بحث مظهرين اثنين يحدّدان هذا النوع من المحكي :

- علاقة المؤلّف بالمحافل السردية.
- البناء الزمني للمحكي.

1 - تركيبات حكائية

إدريس الشرايبي، «العالَم المجاوِر» :

يبدأ هذا المحكي المؤلَّف من اثْنَيْ عشر فصلا بتحديد مكاني وزماني (كْريسْتْ، 24 يوليوز 1999) : يتعرّف



تتميّز أغلب هذه الكتابات بخاصيتها البيوغرافية أو السير- ذاتية، التخييلية أو الواقعية. والتسمية المشتركة التي تنطبق على مجموع هذه الكتابات هي «محكي الحياة» (بالمعنى الواسع للكلمة).

المؤلّف عبر قراءة الجرائد، وهو بمحل إقامته بفرنسا، على خَبَر وفاة الملك الحسن الثاني. وينتهي المحكي بإثارة لقاء مع محمد السادس بصالون الإليزي إبّان الزيارة الرسمية الأولى للملك الجديد إلى فرنسا. يلي ذلك حصيلة موجزة في صفحة واحدة لمآسي القرن العشرين، ثم زيارة المؤلّف لقبر أمّه وبعض عبارات الاحتفاء بالحياة.

باستثناء البداية والنهاية اللتين تتموضعان كلاهما في حاضر قريب، يتناول إدريس الشرايبي على امتداد المحكي أهمّ الأحداث التي عرفها في حياته منذ صدور كتابه الأول «**الماضي البسيط**» إلى آخر إبداعاته. فالكتَاب عبارة عن سيرة ذاتية جزئية انتقائية ومرحة : يتوقّف المؤلّف عند بعض الأحداث من حياته الخاصّة، لكن بدقّة وتحفّظ وخفّة دم ؛ كما يقف عند بعض الظواهر الاجتماعية بكثير من اللاّمبالاة والفنطازيا، وعند الظروف التي أحاطت بعمل من أعماله الإبداعية والمعنى الذي يمكن إضفاؤه عليه.

يتقدّم إلينا هذا العمل الإبداعي بوصفه محكيا حرّاً يدمج بين عدة أنماط من النصوص والخطابات ومواقف كلامية : استشهادات، حوارات، مقالات صحفية، كلمات متقاطعة، نوتات موسيقية. ويستدعي هذا التنوّع إعادة النظر في تراتبية

الأسْنن والتلفّظات، ويداخل الأفكار والوقائع المعيشة بردود الأفعال الساخرة، والأفكار الفنطازية والمُزْحَات أو الانتقادات الحادّة حول ذاته وللآخرين وللمسؤولين السياسيين بالمغرب أو بمكان آخر. ويعيد استحضار بعض اللحظات بتأثّر وانفعال : (مشاعره عند عودته إلى المغرب بعد خمس وعشرين سنة من الغياب وبالخصوص إزاء الاستقبال الذي خَصّه به الشباب الطلابي)، مثلما يستعيد بشاعرية (أماكن الحنين الطفولية أو المناظر الطبيعية).

عبد اللطيف اللعبي، «قاع الخَابِيّة» :

يبدأ هذا العمل الأدبي بمشهد يتواجد فيه السارد بمدينة فاس رفقة والده وبعض أفراد أسرته، (أمّه كانت قد توفّيت) ؛ يشاهد التلفزيون يوم سقوط جدار برلين. لكن موضوع الحديث كان يدور أكثر حول الأخ البكر السّي محمد الذي يبدو مهملاً لعائلته. وانطلاقاً من هذه الصورة لشخصية السّي محمّد الذي يمارس على السارد ما مارسته حلْوَى «المادلين» على بروست، يعود بنا الكاتب إلى أربعين سنة خلَتْ حين كان عمره سبعة أعوام : أول صورة هي بالفعل حدث اعتقال الأخ، وكان حينذاك يعمل موظّفاً بالبريد بتهمة تمرّده ضد أحد ممثّلي الإدارة الاستعمارية. لكن، وبفضل التضامن العائلي وقابلية الاستعمار للارتشاء، تمّ

يبدأ هذا العمل الأدبي بمشهد يتواجد فيه السارد بمدينة فاس رفقة والده وبعض أفراد أسرته، (أمّه كانت قد توفّيت) ؛ يشاهد التلفزيون يوم سقوط جدار برلين. لكن موضوع الحديث كان يدور أكثر حول الأخ البكر السّي محمد الذي يبدو مهملاً لعائلته.

الإفراج عن السّي محمد. ثم تنثال سلسلة ذكريات كانت قد طبعت طفولة السارد مشكّلة نسيج هذا المحكي. **ناموس**، ذاك هو الاسم الذي يطلقه جميع الأقارب على هذا الطفل الحيوي الفضولي، والذي سيغدو بُؤْرَة السرد، عبره يتمّ انتقاء الكينونات المحورية والمغامرات التي ظلّت عالقة بالذاكرة.

ففي سياقٍ سياسي واجتماعي متوتّر - (كنا آنذاك على بعد أقلّ من عشر سنوات من استقلال المغرب في فترة أزمة طبعت العلاقات المغربية الفرنسية)-، يتمّ استحضار الأحداث الفردية والعائلية والاجتماعية والوطنية التي احتفظ بها ناموس بما أنْسَلَتْه من مسرّات وأحزان، وهذه مناسبة لإعادة الحياة لشخصيات متميّزة : وسط الأسرة، الأمّ، غيثة، هي التي تهيمن على المشهد بحيويتها وفكاهتها الصريحة ونوبات القلق لديها وبوطنيتها. أمّا الأب الذي يبدو أكثر حكمة فهو يسعى إلى تلطيف هذا المزاج المندفع. وهما معا يمثّلان أو يضْفيان رمزية مّا على مجتمعٍ وثقافة عائلات الحرفيين والتّجار من البورجوازية الفاسية.

هناك أيضا وجوه أخرى نستعيدها بهذا الاستغوار في «قاع الخَابيّة» : وجه السّي محمد في صراعاته مع زوجته الشابة (منذ ليلة زفافهما!) ؛ والعمّ طْويسَة الشخصية الفريدة من

نوعها، المرحة، الحنونة جداً مع الأطفال؛ شخصيات الحرَفيّين الموهوبين، والتجار ذَلقِي اللسان، والهامشيين، الذين هم روح المدينة وضميرها، المندمجين تماماً في الوسط الاجتماعي الفاسي.

يستحضر السارد كذلك، ذكريات أصدقاء الطفولة بما يؤثثها من ألعاب وخصومات مع أطفال الأحياء الأخرى؛ هذه الأمكنة الشبيهة بالمتاهات تنعشها وتملؤها نشاطاً. الحياةَ اليومية ذاتَ المحتوى الكثيف والمتأرجحةَ بين حرارة الحماس وفورته خلال الفترات الحاسمة من المقاومة ضد الاستعمار، والسكون حدَّ السُّبات خلال شهر رمضان، حينما يصادف فصل الصيف الصعب الاحتمال في هذه الوِهاد حيث تقع مدينة فاس.

وبعيداً عن هذا الفضاء الحضري، عن رجالاته وأحداثه التي تعيد الحياة لهذه المدينة ولمجتمعها، يتذكّر ناموس مصيره الخاص الذي لعبت فيه المدرسة دوْراً حاسماً تمثّل في: الانفتاح على لغة الآخر وعلى ثقافته وحضارته المختلفة، وعلى عالمه الجديد الذي خلخل رؤيته للزمن وللفضاء وللإنسان. من هنا هذا الوعي لديه بحضارة إنسانية متجذّرة في التقاليد العريقة، لكن المهدّدة أساساً وبصفة حتمية بالتحوّلات السريعة التي لا تتمّ في ظروف قسْرية فحسب، بل أيضاً في ظل الإغراء والانبهار الناجمين عن الاحتكاك بالمستعمر: تحوّل في المظاهر الثقافية (اللباس، التأثيث، الراديو، السينما، الصحافة.)؛ وتحوّل في السلوك كذلك، بالخصوص لدى النساء والشباب؛ وبروز وعي بمظاهر رفض الانصياع لإهانات المحتلّ المنبوذ من المجتمع برمّته بالرغم من أسباب التقدم التي يوفّرها. هكذا، فإن التجاوب الحاصل بين نضال الوطنيين والمقاومة السلْمية من لدن الشعب عبر حركة قراءة اللّطيف، يحقّق تلاحم المجتمع بكامله ضد المحتلّ، تلاحماً بلغ الأمر به أن جعل الناس يرَوْن فيما يشبه تجلّياً روحانيا صورة محمد الخامس على وجه القمر.

نلاحظ هنا، أن عبد اللطيف اللعبي مثلَه مَثَل أحمد الصفريوي في «**صندوق العجائب**» - أول عمل أدبي في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية عن فاس خلال عهد الاحتلال - لا يولي اهتماماً للشخصيات الفرنسية عموماً، باستثناء إشارة سريعة لبعض المدرّسين والعسكريين الذين كانوا يحاصرون المدينة أثناء العمليات الفدائية. ومثْل الصفريوي عمد اللعبي كذلك، رغم بعض التحفّظات الجليّة ضمن المحكي، إلى البرهنة في كل صفحة على مهارة فنّية في وصف العادات والتقاليد الحيّة، وكذا الصور

"وبعيداً عن هذا الفضاء الحضري، عن رجالاته وأحداثه التي تعيد الحياة لهذه المدينة ولمجتمعها، يتذكّر ناموس مصيره الخاص الذي لعبت فيه المدرسة دوْراً حاسماً تمثّل في: الانفتاح على لغة الآخر وعلى ثقافته وحضارته المختلفة، وعلى عالمه الجديد الذي خلخل رؤيته للزمن وللفضاء وللإنسان."

النموذجية لهذا المجتمع المتجذّر في حضارته العريقة، التي ستتيح له مواجهة التقلّبات والهزّات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من غير أن يفقد روحه أو هويته.

وإذا كان اللعبي قد وُفّق في إثراء الأدب المغربي بعمل أدبي قام فيه ببعث مدينة فاتنة وإحيائها بإضفاء الحيوية على سكّانها، فإنه في نفس الوقت حقّق تصالحاً مع ماضيه، بعد أن لقي «الهدوء» والطمأنينة الضروريين للرّضى كلّيا عن الذات.

عبد الحق سرحان، «الأزمنة القاتمة» :

تتمحور أحداث هذا النص حول وقائع جرت قبيل استقلال المغرب إبّان المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي، مازجاً في مستوى القصة بين أحداث واقعية وأخرى متخيّلة ؛ بطلا القصة هما ضمير المتكلم «أنا» السارد، وصديقه موحا أوحيدا اللذان أدّت بهما الظروف إلى النضال ضد المحتل الفرنسي حين يستشعران ويعيبان عليه ميْله للقسوة والعنصرية والإجبار على خدمته عسكرياً. ومع ذلك، تظهر في القصة بعض الشخصيات الفرنسية مرسومة إلى هذا الحدّ أو ذاك بصورة إيجابية : يتعلّق الأمر بصفة خاصّة بالمعلّمة التي يرجع إليها الفضل في تلقين لغة الآخر وثقافته، (وهي في نفس الوقت

Abdelhak Serhane

Les Temps noirs

roman

Seuil

نتعرّف هنا على تشْبيكِ الحكايات من حيث هو طريقة في الكتابة يوظّفها باستمرار عبد الحق سرحان في رواياته. وتنتهي الحكاية بألم واعتزاز أمّ موحا أوحيدا التي علمت بوفاة ابنها وسط زغاريد النساء رمزاً لغدٍ أفضل.

موضوع كل الاستيهامات) ؛ أو شخصية نادين بنت المعمّر مارتان التي طالما حاولت مساعدة الشابّين وبالخصوص موحا أوحيدا الذي أحبته. وبالرغم من كل جهودها للتّقريب ما بين عمّها وعمّاله وخاصة موحا أوحيدا، فإن الهوّة ظلّت شاسعة ولم يكن من الممكن إلغاؤها. إن موحا أوحيدا سيَقْتل مارتان الذي أهانه، وسيناضل سرّاً إلى أن يُقتل من قبل قوات الاحتلال.

ينضاف إلى هذه الحكاية المهيمنة على موضوع الرواية محكي عبد الكريم، البطل الرّيفي، وترويه إحدى الشخصيات الرّيفية المعتقلة ؛ ومثلما هو شأن السارد وموحا أوحيدا سيتمّ نقل الجميع على ظهر باخرة تبحر بهم في اتجاه مارسيليا لمحاربة الألمان الذين احتلّوا فرنسا. والحكاية المضمّنة لعبد الكريم تتخلّلها باستمرار حكايتان موازيتان : حكاية الحياة الشخصية والعائلية والاجتماعية لكل من السارد «أنا» من جانب، وحياة موحا أوحيدا من جانب ثانٍ. نتعرّف هنا على تشْبيكِ الحكايات من حيث هو طريقة في الكتابة يوظّفها باستمرار عبد الحق سرحان في رواياته. وتنتهي الحكاية بألم واعتزاز أمّ موحا أوحيدا التي علمت بوفاة ابنها وسط زغاريد النساء رمزاً لغدٍ أفضل.

محمد خير الدين، «كان يا ماكان زوجان مُسنّان سعيدان»

يتقدَّم هذا المحكي، الذي صدر بعد وفاة محمد خير الدين، على شاكلة خرافة ممّا يفسّر الصيغة المختارة لعنوان النص، والذي يحكي قصّة زوجين عجوزين أمازيغيين يعيشان في انسجام مع الطبيعة الجبلية لجنوب المغرب، بعيداً عن مدينة شمالية أقام بها مدّة، يبدو أن الحداثة أثّرت فيها سلباً على حياة الناس ومحيطهم. ونظامُ الحكاية خطّي يحكمه الإيقاع المسترسل وتوالي الفصول. وتدور القصّة حول حياة الزوجين، وتهيمن عليها تأملاتُهما وحواراتهما الهادئة المتناغمة حول الحياة البسيطة للناس والدوّاب (في تضادّ مع ضوضاء المدينة)، والطبيعة المتبدّلة والمنعشة، والحلم، (خصوصاً ذلك الذي يراود العجوز باستمرار وتتراءى له فيه شجرة لوز مزهرة تسقطه كلما حاول بلوغها)، والشّعر : فالزوج العجوز يكتب قصيدة هاجيوغرافية وعجائبية مِلْؤها فلسفةٌ وحكمةٌ تتعالى فوق متاعب الحياة الواقعية ؛ وكثيراً ما يقرأ هذه القصيدة على زوجته و يعلّقان عليها.

إن الفضاء السائد في النصّ، هو منزل الزوجين العجوزين، وبعض الأماكن القليلة الأخرى التي يتردّدان عليها مثل السوق أو المطحنة.

يتقدّم هذا المحكي، الذي صدر بعد وفاة محمد خير الدين، على شاكلة خرافة مِمّا يفسّر الصيغة المختارة لعنوان النص، والذي يحكي قصّة زوجين عجوزين أمازيغيين يعيشان في انسجام مع الطبيعة الجبلية لجنوب المغرب، بعيداً عن مدينة شمالية أقام بها مدّة

وعلاقاتهما الإنسانية محدودة بدورها. هناك الإمام الذي سيشّجع الشاعر العجوز على نشر قصائده، وتسجيلها على أشرطة قَدْ تعرف إقبالاً كبيراً في الأوساط المغربية بالداخل والخارج. هناك أيضا الصديق المهاجر الذي عاد لزيارته بعد ثلاثين سنة من الفراق. لكن الأصدقاء اليوميين هم القط والحمار والطيور، التي تبهج معيشه اليومي.

وتتلخّص أنشطة الزوجين، في اهتمام الزوج بالنباتات والزوجة بالمطبخ. والمحكي كلّه عبارة عن ترتيلة تتغنّى بسعادة الحياة البسيطة في انسجام مع الطبيعة بعيداً عن ضجيج المدينة وعنفها، المدينة التي تجتذب شباب البوادي من دون أن تدمجهم، بل تحوّلهم إلى كائنات عدوانية وهامشية.

إن العجوز في تأمّلاته وحواراته مع زوجته، يعبّر عن قلقه تجاه الحياة في المدينة (التي خبرها قبل أن يقرّر الزواج من إحدى بنات عمومته والانزواء للعيش فوق أرض أجداده)، ولكنّه يعبّر أيضا عن قلقه حول التأثير الذي بدأت تمارسه المدينة على القرية النائية حيث يتواجد ؛ ولَمّا يُصرّح معلناً تحفُّظه على الحداثة وتهديداتها، فإنه يعترف مع ذلك بمنافع بعض مظاهر التقدّم التي تسهّل الحياة وتضفي عليها البهجة، مثل المطحنة أو آلة التسجيل التي

تتيح له الاستمتاع بشعرائه المفضّلين من مثل «**بلعيد**».

2 ـ علاقة المؤلّف بالمحافل السردية

في كل عمل أدبي يراهن الكاتب على العلاقات التي ينسجها مع المحافل السردية : فإمّا يتماثل مع السارد ومع الشخصية الرئيسية أو يركّب العلاقة مع هذا أو تلك ; هذه العلاقة تضبطها طبيعة الأجناس الأدبية. ولا تتشابه تلك العلاقات في المحكيات التي تمّ تحليلها آنفا، سواء أتعلّق الأمر بنصوص سير- ذاتية (إدريس الشرايبي في «العالم المجاور» وعبد اللطيف اللعبي في «قاع الخابية»، أم ببيوغرافيات تخييلية (عبد الحق سرحان «في الأزمنة القاتمة» ومحمد خير الدين في «كان يا ما كان زوجان مسنّان سعيدان».

ففي «**العالم المجاور**» يحيل كل من المؤلّف والسارد الرئيسي والشخصية على الشخص ذاته، لكن في أزمنة متباينة ; وكل منها يتجلّى انطلاقا من وظيفة خاصة :

فإدريس الشرايبي يتجلّى بوصفه مؤلّفا خاصّة من خلال مختلف تعاليقه حول تصوّره للكتابة، وحول الدلالة التي يمنحها لأعماله، والفجوة الحاصلة بينه وبين قرائه، وانعكاسات كتاباته على وجوده ; كما يتجلّى في خطابه السّاخر المرح الفنتازي أو الانتقادي لذاته وللآخرين.

وبوصفه سارداً، يحكي الأحداث الأساسية التي شكّلت قصة حياته. وضمن هذا الدور يخلق عالمين سرديين أساسيين : فصفحات الفصلين الأول والأخير. تؤلّف عالم الرجل الراشد الحالي الذي يحكي لنا عن حدثين اجتماعيين سياسيين هامّين عاشهما ـ موت الملك الحسن الثاني مثلما علم به في 24 يوليوز 1999 من خلال الصحافة في «كريسْتْ» (الفصل الأول) ; ثم الحوار مع الملك محمد السادس بضعة أشهر بعد ذلك بمناسبة دعوته الرسمية إلى قصر الإليزي. بين هذين الحدثين يندرج التذكّر الحقيقي، منذ صدور الرواية الأولى «الماضي البسيط» حتى الأعمال الأخيرة. هكذا، يمْتدّ المحكي وتتتالى وقائعه انطلاقا من الشّخْصية بوصفها شخصية ماضٍ بعيدٍ نسْبيّا .

لا يحتاج إدريس الشرايبي لوضع أقنعةٍ على هويته، ولا على هوية الأشخاص الذين يوردهم في النص : أسماء زوجاته، والديه، أفراد أسرته، أصدقائه، مسؤولين سياسيين مغاربة وفرنسيين. . هذه الخاصية الأساسية في السيرة الذاتية لا تمنع الشرايبي ، مع ذلك، من أن يُدْخِل هنا وهناك شخصيات من الخيال ضمن محكي الأحداث المعيشة بالفعل : على سبيل المثال، إدخال المفتش **علي** وسط ضريح محمد الخامس، موجّها الكلام للملك الحسن الثاني في قبره، يُسائله عن نتائج سياسته، «دعابة صادرة عن

> في كل عمل أدبي يراهن الكاتب على العلاقات التي ينسجها مع المحافل السردية ; فإمّا يتماثل مع السارد ومع الشخصية الرئيسية أو يركّب العلاقة مع هذا أو تلك ; هذه العلاقة تضبطها طبيعة الأجناس الأدبية، ولا تتشابه تلك العلاقات في المحكيات التي تمّ تحليلها آنفا

الخيال الجامح للمفتش علي وهو شخصية روائية». يعلّق السارد، في حين أنه بمستطاع المؤلّف الحقيقي أن يشهد على ذلك.

إذا كان المحكي في «**قاع الخابية**» لعبد اللطيف اللعبي ينحو منْحى السيرة الذاتية، فإنّه يموّه بالانفصال عن سارده وشخصيته عبْر :

- الاقتصار في غالب الأحيان على زاوية نظر الطفل الذي كانَه، موهِماً إيّانا أن هذا الأخير، هو مَنْ يروي حياته انطلاقا من إدراكه للأمور، جاعلا منه بؤرة مركزية لفعل السرد ؛

- تسمية بطله بلقب «ناموس»، والذي يغدو شخصية مستقلّة نتعرّف عليها من خلال نظرتها للأمور وطريقة تعبيرها ومخيّلتها الخاصة، آخذاً بالاعتبار ما كان له كبير الأثر على ناموس من مثل اللغة الإيحائية والحادّة ولغة المزاج الشخصي لغيثة الأم، التي كان شديد التعلّق بها، وكذلك تراتيل توزيع الأدوار في ألعاب الطفولة، والعبارات الدينية المتداولة، والأحلام والكوابيس.

ومع ذلك، فإن تلفّظ المؤلّف الراشد، يتجلّى من حين لآخر بواسطة نضج الموقف والخطاب الميتاسردي، وخاصة في الخاتمة المخصّصة للدلالة العميقة للمحكي وعنوانه. فالمؤلّف هنا غادر عالَم الذاكرة ليخاطب قرّاءه.

أما محمد خير الدين، فهو يحيل من خلال عنوان كتابه «**كان يا ما كان زوجان مُسنَّان سعيدان**»، على نمط الكتابة الخيالية الأسطورية أو الخرافية. وبالفعل، فإن هذا المحكي البيوغرافي لزوجين أمازيغيين من الجنوب المغربي مكتوب بضمير الغائب : فالمؤلّف لم يعد يتماثل مع شخصيته. بوشعيب رجل مُسِنّ عمل طويلاً بشمال المغرب وبالخارج، يتزوج بابنة عمه ويستقرّ بقرية في الجنوب، وليس هذا هو حال المؤلّف. ورغم ذلك فإن محكي الحياة هذا، وإن بدا متخيّلا بالكامل، لا يخلو من علاقة تربطه بشخصية المؤلّف : إن التلفّظ السردي، الممتلك لنبرة أكثر كلاسيكية من الأعمال الأدبية الأولى لمحمد خير الدين، يذكّر على صعيد الكتابة وموضوع البيئة ومناهضة الحداثة بـ«**خرافات وحياة أكْنْشيشْ**». فالسرد عبارة عن نشيد من أجل الطمأنينة والهدوء ونوع من الصفاء الديني ؛ إن السرد يبدو كما لو أنه استجابة لحاجة لدى المؤلّف في فترة كان فيها شديد المرض قبيل وفاته ؛ ثم نجد أخيراً العديد من أوجه الشبه بين هذه الشخصية ومحمد خير الدين، هذا الأخير هو بدوره شاعر، ويحلم بالوصول إلى «شجرة اللوز المزهرة والأكثر علواً»، ضمن حلم متواتر لا يبرح يؤرّق بطله. ومن هنا فإن هذه البيوغرافيا الخيالية تغدو، جزئيا، ذات نبرة سير- ذاتية.

Mohammed Khaïr-Eddine
Il était une fois un vieux couple heureux

أما محمد خير الدين، فهو يحيل من خلال عنوان كتابه «كان يا ما كان زوجان مُسنَّان سعيدان»، على نمط الكتابة الخيالية الأسطورية أو الخرافية. وبالفعل، فإن هذا المحكي البيوغرافي لزوجين أمازيغيين من الجنوب المغربي مكتوب بضمير الغائب

تمزج «**الأزمنة القاتمة**» لعبد الحق سرحان بين الخيال والواقع. ولا يبدو المؤلّف حاضراً بوصفه شخصية في المحكي بضمير المتكلم، أو على الأقل إنه لا يعلن عن ذلك. بالمقابل، نجد حياةَ شخصية واقعية مروية جزئياً: إنها شخصية عبد الكريم الخطابي، زعيم المقاومة الريفية. إضافة إلى ذلك، وحتى ضمن المحكي التخييلي يتمّظهر المؤلّف بطريقتين:

- من خلال تقويمات السارد وأحكامه التي يبدو أن المؤلّف يشاطره إياها.

- ومن خلال البُؤَر الموضوعية التي تحيل على الأعمال الأخرى لسرحان، مثل: النقد العنيف للسلطات، والنزعة البطولية للشخصيات الأساسية وسط عالم تغلب عليه أشكال الجبْن والنزعة الامتثالية، ووضع المرأة المحسوم بوصفها ضحية أو مثلا أعلى، والنبرة الديداكتيكية لبعض المقاطع النصّية، (خصوصا قصّة عبد الكريم المصحوبة بخطاب أخلاقي ووطني)، ومع ذلك، فقد وُفّق المؤلّف بمهارة المزاوجة بين شخصيات خيالية وأخرى واقعية في تقديم شهادة عن فترة حاسمة من تاريخ المغرب.

3 ـ بناء المحكي:

تعرض محكيات الحياة عادة، الأوتوبيوغرافية والبيوغرافية منها على وجه الخصوص، الواقعية والتخييلية، الأحداث وفق نظام زمني متسلسل. وكل عمل من هذه الأعمال الأدبية الأربعة يتبنّى هذا التسلسل بطريقة متفاوتة تصريحاً، ولكنها تختلف فيما بينها من حيث البناء الكلّي.

في «**قاع الخابية**» لعبد اللطيف اللعبي وهو المحكي الأكثر خطّية في البناء، تلعب بداية الفصل الأول (ص. 11 ـ 14) دور المحكي الإطار بالنسبة للحكاية الرئيسية عن الطفولة. وتكتسي هذه الصفحات وظيفة مزدوجة:

- فهي تشير إلى أن فكّ أقفال الذاكرة يشكّل لحظة حاسمة، كما لو أن أهميته تشبه سقوط جدار برلين: فعبد اللطيف اللعبي يشعر بالحاجة إلى استحضار طفولته بفاس في تلك اللحظة التي كان يشاهد فيها الحدث على شاشة التلفزيون؛

- كما لو أن الحوار حول أخيه السّي محمد الذي يقوم بدور محفّز للذاكرة يدور في جو من التلاقي من جديد داخل الأسرة. وحيثما نستحضر الماضي القريب والمأساوي لعبد اللطيف اللعبي، يمكن اعتبار أن هذا الجو من الطمأنينة والحرارة العائلية هو الذي سهّل عليه استعادة ذكرى السنوات الأولى من حياته.

تعرض محكيات الحياة عادة، الأوتوبيوغرافية والبيوغرافية منها على وجه الخصوص، الواقعية والتخييلية، الأحداث وفق نظام زمني متسلسل. وكل عمل من هذه الأعمال الأدبية الأربعة يتبنّى هذا التسلسل بطريقة متفاوتة تصريحاً

كما أن للخاتمة بدورها وظيفة «إغلاق الحلقة» بشكل مزدوج :

- استعادة التسلسل التاريخي الشخصي المتسم بسنوات مضطربة : العمل على أن يصبح ناموس «من جديد»، هو «السّلف والطفل» لعبد اللطيف اللعبي (ص.240).

- رفع اللّبس عن عبارة «**قاع الخابية**»، التي استعملت عنواناً للمحكي والتي يحتفظ لها بالمعنى الإيجابي لازدواجها القيمي، أي العودة إلى المنابع اللغوية والثقافية لمجتمعه، وفي نفس الوقت استعادة صورة الأمّ التي ترمز لتلك العودة الأصيلة ذاتها.

وأخيراً، إذا كان محكي الطفولة يحترم التسلسل الزمني، فإن الأحداث المروية ليست لها نفس المدّة ولا نفس المرمى. فهي بالفعل مندرجة ضمن نوع من الاستمرارية، إلا أن الذاكرة تختزل، تُكبّر أو تقفز على الأحداث حسب أهميتها بالنسبة للمؤلّف الراشد، والذي يتدخّل مباشرة في السرد لإقصاء كلّ ما له صبغة «إتنولوجية» أو «غرائبية» (حسب رأيه).

من هذا المنظور، يبدو النص الآخر ذو الطابع السيرذاتي «**العالم المجاور**» لإدريس الشرايبي، أكثر حرية في تعامله مع التسلسل الزمني. فالصفحات الأولى من الفصل الأول (ص.14ـ19) لا تنتج عن

إذا كان محكي الطفولة يحترم التسلسل الزمني، فإن الأحداث المروية ليست لها نفس المدّة ولا نفس المرمى. فهي بالفعل مندرجة ضمن نوع من الاستمرارية، إلا أن الذاكرة تختزل، تُكبّر أو تقفز على الأحداث حسب أهميتها بالنسبة للمؤلّف الراشد

سرد الذكريات : يوجد إدريس الشرايبي مع أسرته الصغيرة بـ«كريست» يوم 24 يوليوز 1999، عندما علم عبر الصحافة بنبإ وفاة الملك الحسن الثاني. أول تذكّر يثيره هذا الحدث هو عودة المؤلّف إلى المغرب عام 1985، بعد خمس وعشرين سنة من المنفى : إن مشاعر التأثّر التي انتابته عند الاحتكاك بالسّكان، خصوصاً بالطلبة، تتخللها نوادر كثيرة تُظهِر الاندهاش والفرحة من إعادة اكتشاف الوطن.

وبعد هذا الاستحضار، نعود في نهاية الفصل إلى يوم 25 يوليوز 1999، لحظة كان إدريس الشرايبي وأسرته يشاهدون على شاشة التلفزيون مراسيم تشييع جنازة الملك الحسن الثاني، ويتخيّل تتمة لها في شكل حوار بين بطله المفتش علي، والملك الراحل.

لكن منذ الفصل الثاني يحيل إدريس الشرايبي على سنة 1953، أي الفترة التي قرّر فيها الانقطاع عن دراسته ليصبح كاتباً بإصدار روايته الأولى : «**الماضي البسيط**». من هنا، يتّبع المحكي اتجاهاً تسلسلياً في رمّته محدّداً بتواريخ تسجل في أغلب الحالات، حدثا خاصاً (زواج، ولادة، سفر.) أو مهنياً، أو مناسبة صدور أعماله الأدبية. بيد أن المحكي تتخلّله تدخّلات المؤلّف في شكل استطرادات أو نوادر أو استباقات أو انتقادات أو

مستملحات، أو تأمّلات. . بل أكثر من هذا يعود بنا أحياناً إلى الفترة التي كان فيها بصدد تأليف كتابه، كما هو الحال في صفحة 158 حين يطلب من القارئ وقفة عند هذا «الفاصل الزمني» المحدّد بتاريخ يوم 28 مارس 2001. وبعد صفحتين يعود بنا إلى ذكرياته التي يستأنفها انطلاقاً من جزيرة «يو» في 1979 (ص. 159).

وأخيراً، نعتبر الصفحات الأخيرة، فضلا عن استدعاءاتها العامة، نشيداً يتغنّى بسعادة الحياة، (والمؤلّف هنا هو مَنْ يبرز في الواجهة).

إن رواية محمد خير الدين «**كان يا ما كان زوجان مُسِنّان سعيدان**» لا تمثّل على الصعيد الزمني قيمة خاصة رغم أنها الأقرب إلى بناء محكي الحياة. تستدعي بداية المحكي حول «بوشعيب» الشخصية الرئيسية، ماضيه والمحفّزات التي قادته للزواج والعيش بجنوب المغرب. يرصد المحكي في مجمله خارج صفحات المقدمة، الحياة الهادئة للزوجين حسب التتابع الطبيعي للفصول والأحداث الطبيعية البارزة، مثل سنوات الجفاف والمناسبات النادرة للمواسم أو لزيارات السوق. ما عدا هذا، وبالرغم من التحوّلات البطيئة ولكن المحسوسة التي تمارسها الحياة العصرية المدينية على القرية، يعيش الزوجان حياة غبطة وانتشاء، كما لو أن الأمر يتعلّق بزمنية أسطورية

الفقرة الأخيرة من الرواية: «سعيدٌ مَنْ يتخلّى عن كلّ شيء مثل الزاهد. إنه يظلّ هادئاً، ينتظر ما وعده به ربّه، ثم إنه يعمل من أجل أن يحيا حيث يوجد. لأن الحياة موجودة في كل مكان حتى في الصحراء الأكثر جفافاً».

تلخّصها جيداً الفقرة الأخيرة من الرواية: «سعيدٌ مَنْ يتخلّى عن كلّ شيء مثل الزاهد. إنه يظلّ هادئاً، ينتظر ما وعده به ربّه، ثم إنه يعمل من أجل أن يحيا حيث يوجد. لأن الحياة موجودة في كل مكان حتى في الصحراء الأكثر جفافاً».

البعد الزمني في «**الأزمنة القاتمة**» لعبد الحق سرحان شذَريّ، وبالرغم من أن النص يدمج عناصر تاريخية حقيقية، (الكفاح من أجل استقلال المغرب بعد الحرب العالمية الثانية، حرب المقاومة في الريف بزعامة عبد الكريم)، فإنّه المحكي الأكثر روائية. فهو يبدأ بنهاية الحبكة، أي، موت موحا أوحيدا أحد مناضلي القضية الوطنية، لكن ظروف اغتياله ودواعيه وهويته لم يفصح عنها؛ ولمعرفتها لابد من قراءة الرواية بكاملها. فالقصة المروية التي تبرّر هذا الاغتيال هي نفسها مبنية انطلاقاً من حكايات موازية تتعلّق الواحدة منها بالأخرى: القصة المحورية للكفاح من أجل الاستقلال والتي يمثل السارد وعلى الخصوص صديقه موحا أوحيدا بطليْها؛ ثم قصة عبد الكريم التي يحكيها أحد المقاومين في الباخرة. لكن هاتين القصتين الرئيسيتين اللتين تتناوبان، كثيراً ما يتخلّلهما استدعاء لطفولة كلّ من بَطَلي المحكي الرئيسيين. الأمر الذي يفكّك الخطّية الزمنية للسرد، ويخلق التشويق والانتظار. هذه التقنية

الزمنية تساعد في بناء المحكي على تضخيم معنى الحكاية؛ نشيد من أجل النضال الوطني يصاحبه خطاب مرافق حول قيم المقاومة والإحباطات التي تلت الاستقلال. هكذا، ومن خلال تداخل مختلف هذه الخطابات (التخييلية والتاريخية والإيديولوجية) بما تقدّمه من صيغ للتلفّظ والزمنية، تعتبر «**الأزمنة القاتمة**» لعبد الحق سرحان، ولو أنها تذكّر بالجمالية الروائية للأعمال الإبداعية الأخرى للكاتب، عملا أدبياً عن محكي الحياة أكثر تميزا من بقية النصوص الثلاثة السالفة.

خاتمة

بموازاة كتابة أعمالٍ أدبية لمؤلّفين شباب، يبحثون عن ذواتهم عبر استكشاف مواضيع جديدة ولغة أقل ابتكاراً، فإن محكيات الحياة الأربعة التي قدّمناها فيما سبق، تتميّز بعدد من الخصائص نودّ تركيبها فيما يلي:

فالبعض منها يقترب كثيراً من السيرة الذاتية (مثل عملَيْ إدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللعبي)، في حين أن الآخرَيْن يذكّران أكثر بالبيوغرافيا المتخيّلة. إلاّ أنه لا أحد من المحكيات الأربعة يتطابق مع الجنس الأدبي الاتفاقي الذي أضفيناه عليها. فالنصوص الأربعة وبدرجات متفاوتة تمزج البيوغرافي بالتخييلي، والشخصي بما هو غير ذلك، والتاريخي بالمتخيّل، وأصوات الشخصيات الخيالية بصوت المؤلّف.

أما فيما يخصّ السيرة الذاتية، نلاحظ أن الجنس المشار إليه على الغلاف، لا يعلن الانتساب إلى هذا الجنس الأدبي. فـ«**العالَم المجاور**» لإدريس الشرايبي يعتبره الناشر «محكيا»، وهو نعت محايد، لكنه يراهن على لبسه وتعدّد دلالاته لاجتذاب أكبر عدد ممكن من القرّاء. و«**كان يا ما كان زوجان مسنّان سعيدان**» لمحمد خير الدين حتى وإن كان العنوان يستدعي الخرافة، فإنه أيضا معيّن بعبارة «محكي»، لنفس الأسباب من غير شك. ونجد أنفسنا أكثر استغراباً لدى الوقوف عند «**قاع الخابية**» الحاملة لصفة «رواية»، في حين أنها العمل الأقل روائية من بين الأعمال الأدبية الأربعة. هنا أيضا يبدو أن الانتساب إلى هذا الجنس الأدبي مجرّد استراتيجية تجارية؛ فالقرّاء سوف يحفّزهم الفضول لقراءة عمل روائي لعبد اللطيف اللعبي الذي يعرفونه شاعراً وكاتب مقالات. فمؤلّف عبد الحق سرحان «**الأزمنة القاتمة**» وحده، فقط، يتطابق مع تعيينات النشر، بالرغم من كونه مثلما رأينا، يدمج في نسيجه أحداثاً وشخصيات تاريخية معروفة؛ ذلك، لأن صفة عبد الحق سرحان من حيث هو روائي معروفة لدى قرّائه، ولم

بموازاة كتابة أعمالٍ أدبية لمؤلّفين شباب، يبحثون عن ذواتهم عبر استكشاف مواضيع جديدة ولغة أقل ابتكاراً، فإن محكيات الحياة الأربعة التي قدّمناها فيما سبق، تتميّز بعدد من الخصائص نودّ تركيبها فيما يلي:

تكن هناك بالتالي حاجة لخلق التباس مجّاني.

لكن، بغض النظر عن هذه التفاوتات بين الطبيعة الحقيقية للمحكي وتسميته الرسمية، يبقى التساؤل المطروح هو ما إذا كانت هذه المحكيات تختلف ولو نسْبياً عن التعريف المتعارف عليه المكرّس للأجناس الأدبية؟ إذا انطلقنا من تعريف الجنْسين الأدبيين الواردَيْن هنا (على الأقل انطلاقاً من تصوّر فليب لوجون)، فإن السيرة الذاتية كما كانت سائدة في التقاليد الأدبية الغربية تقتضي:

1 - التطابق ما بين الكاتب والسارد والشخصية؛

2 - امتداد السرد في الماضي عبر فترة زمنية طويلة. (فالسير الذاتية الأكثر شهرة كتبت في سن النضج)؛

3 - التطابق ما بين المحكي المكتوب والتاريخ الحقيقي. (وهذا الشرط الأخير لا يستند في الواقع إلى حقيقة متينة، لأن كلّ محكي يغيّر بطريقة واعية أو لا واعية جزءاً من الواقع).

إن البيوغرافيا لا تطابق الشرط الأول: فالمؤلّف يروي حياة شخص آخر؛ وبالتالي، إذا كان المؤلّف بمستطاعه أن يصبح سارداً (مثلما

> لكن، بغض النظر عن هذه التفاوتات بين الطبيعة الحقيقية للمحكي وتسميته الرسمية، يبقى التساؤل المطروح هو ما إذا كانت هذه المحكيات تختلف ولو نسْبياً عن التعريف المتعارف عليه المكرّس للأجناس الأدبية؟

يمكنه ألاّ يكون كذلك، فالمحكي البيوغرافي يمكن أن تنجزه إحدى الشخصيات تماماً كما هو الشأن بالنسبة لمحكي عبد الكريم في «الأزمنة القاتمة» لعبد الحق سرحان)، ولكنه لا يمكن أن يكون أبداً الشخصية التي تروي حياتها. وبالمقابل فالبيوغرافيا تخضع للشرطين المتبقّيين.

عندما نتفحّص المتن المدروس، نلاحظ بعض الاختلاف بالنسبة لما قلناه: في «**العالَم المجاور**» لإدريس الشرايبي نجد أن المؤلّف والسارد والشخصية يحيلون على نفس الشخص، (وهذا هو الشرط الأول للسيرة الذاتية)، لكن إذا كانت المدة الزمنية للحياة المروية طويلة كما يقترح ذلك الشرط الثاني، فهذا المحكي لايبدأ إلا عندما أصبح إدريس الشرايبي كاتبا؛ فليس هناك أيّ استحضار لطفولته ومراهقته، في حين أن محكي الطفولة أساسي في السيرة الذاتية الغربية المرجعية (مثل سيَرجان جاك روسو وجان بول سارتر وسيمون دي بوڤوار.)؛ ذلك، أنه منذ إضاءات التحليل النفسي، أصبحنا نعلَم أنّ الأساسي من حياة الفرد يتمّ في السنوات الأولى ويحدّد بصفة كلّية توجُهات الوجود. إن إدريس الشرايبي لم يكتب بعدُ عن هذه الفترة ولَوْ في إطار تخييلي؛ (فرواية «الماضي البسيط» كُتبت عن مراهقته لا عن طفولته). ولربما ينجز ذلك

ذات يوم، هو الذي طالما اهتم بالتحليل النفسي (وتأثير ذلك واضح في «الماضي البسيط»). وأخيراً، لا يمكننا القول إن الشرط الثالث متوفر، لأن العمل الأدبي الأكثر جدّية لهذا الكاتب لا يمكنه أن يستغني عن الشخصيات التخييلية أو عن التحويل التخييلي للشخصيات وللأحداث الواقعية؛ وهذه ميزة أساسية للإستطيقا الأدبية عند إدريس الشرايبي.

يزيغ محكي «**قاع الخابية**» لعبد اللطيف اللعبي، بدوره نسبياً عن جنس السيرة الذاتية. فالكاتب يوهم بأنه يتحدّث عن شخصية أخرى غير ذاته. إنه يعطي الحياة للطفل الذي كانه تحت اسم ناموس، أي انطلاقاً من الرؤية التي كوّنها الآخرون عنه، والتي يسلّم بها. هذه المسافة، وثيقة الصلة بالموضوع، لأن الحكاية الجدّية للرّاشد (فترة النضال على الخصوص)، لابدّ أنها غيّرت كثيراً من شخصية الفتى الحيوي المرح «والعفريت» مثلما كان في السابق. وإذ يعتمد المؤلّف على ضمير الغائب في سرد حياته، ينسى الشخصية الراشدة، ليستحضر شخصية الطفل التي كادت أن تضيع منه بسبب مصادفات الحياة وتقلّباتها. وعلى غرار «بروست»، يكتشف المؤلّف نظيراً آخر لذاته عبر الكتابة. (وبالفعل فإن عبد اللطيف اللعبي يستحضر كعْكة بروست الصغيرة التي تعوّضها في السياق الفاسي فَجْلَة صغيرة). ومن ناحية أخرى، إذا كان المؤلّف يتذكّر طفولته بخلاف ما عمد إليه إدريس الشرايبي، فإن المحكي يتحدّد من خلال بضع سنوات من هذه الفترة، (وهذا ما لايطابق تماماً الشرط الثاني من الجنس الأوطوبيوغرافي)، كما فعل ذلك قبله أحمد الصفريوي في «صندوق العجائب» أول رواية مغربية تنتمي بدورها لجنس السيرة الذاتية أكثر مما تنتسب للرواية بالمعنى الخالص.

وأخيراً فيما يتعلّق بالشرط الثالث، نلاحظ أن بعض الشخصيات الحقيقية في هذا الاستحضار لذكريات الحياة الخاصة والعائلية، تتقدّم كما لو أنّها شخصيات خيالية، مثل شخصيتَيْ الأم والعمّ «طْويسَة» وبعض الشخصيات الهامشية لمدينة فاس.

وفيما يتعلّق بمحكيات الحياة من صنف البيوغرافيا، نلاحظ أن نص «كان يا ما كان زوجان مُسنّان سعيدان» لمحمد خير الدين، يقترب من الرواية الخيالية الهاجيوغرافية والأسطورية، لسرده حياة الشخصيات من منظور تقريظي انبهاري استعاري ويكاد يكون خرافيا.

وفيما يتعلّق بمحكيات الحياة من صنف البيوغرافيا، نلاحظ أن نص «**كان يا ما كان زوجان مُسنّان سعيدان**» لمحمد خير الدين، يقترب من الرواية الخيالية الهاجيوغرافية والأسطورية، لسرده حياة الشخصيات من منظور تقريظي انبهاري استعاري ويكاد يكون خرافيا. وإذا كان المؤلّف بعيداً نسْبيا عن الحياة المتخيّلة لشخصياته، (حتى ولو كنّا من حين لآخر نلاحظ نوعاً من إسقاط ذات المؤلّف على شخصية بطله، كما لو أن الأمر يتعلّق بشخصية مثالية يصبو

إلى مشاكلتها) كما يقتضي ذلك الشرط الأول للبيوغرافيا، فإن زمنية النص ذات مدّة قصيرة؛ بحيث يبدو أننا أمام حياة لازمنية، حياة من طبيعة أبدية تكاد تتخذ ملامح حياة الجنّة التي يحلم بها المؤلّف المتعب. أما بالنسبة للواقع الموصوف، وإن كان شديد التجذّر في الجغرافيا الجنوبية للمغرب، فإنه في نفس الوقت فضاء حلمي وحنيني للأزمنة الإنسانية الأولى، كما هي واردة في النّصوص الدينية والشعرية.

في «**الأزمنة القاتمة**» لعبد الحق سرحان، نجد أن الشخصيات المتخيّلة وفضاءها المكاني والزمني هي السائدة، حتى وإن كانت الشخصية التاريخية ونضالها منبثقيْن من الواقع، غير أن استحضارهما يأتي فقط على لسان شخصية روائية. أضف إلى ذلك، أن قصّة عبد الكريم لا تحتل إلا حيّزاً ضيّقاً في نص سرحان، كما أن بعض الأحداث القليلة من هذه القصة هي التي يتم سَرْدها.

هكذا يمكننا القول، إن محكيات الحياة هذه، بغضّ النظر عن الخصوصيات الاجتماعية والثقافية والنفسية وعن بعض النواحي الرمزية واللغوية (وهذا ما يتطلّب دراسة أخرى حول هذا الموضوع)، بالرغم من كلّ هذا، فإن هذه المحكيات، تعيد النظر في معايير الأجناس الأدبية الغربية القريبة منها، وتعيد طرح السؤال الأجناسي مجدّداً.

نجد أخيراً، أن الرواية الجديدة لعبد الكبير الخطيبي بعنوان «**رحلة فنّان عاشق**»، هي العمل الأدبي الذي نصادفه في مطلع القرن الحادي والعشرين يعيد النظر جذريا في مفهوم الجنس الأدبي؛ فالنص عبارة عن ملحمة حقيقية تحكي حياة شخصية خيالية (الرّايْسي)، لكنها مستوحاة من حياة جَدّ المؤلّف. ويتميّز هذا العمل بنمط حكائي ملحمي وغنائي حول الحياة الإنسانية والثقافية للمغاربة خلال حقبة زمنية طويلة (منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى حوالي 1960).

إنها نظرة جمالية جديدة حول تاريخ ما قبل الاستعمار، وأثناءه وبعده، نظرة تُبرز، تخييلياً، الموروث وجذور أفكار الانفتاح والتسامح التي طبعت الثقافة المغربية؛

لأجل ذلك، يحتاج هذا العمل الأدبي لدراسة خاصّة.

نجد أخيراً، أن الرواية الجديدة لعبد الكبير الخطيبي بعنوان «رحلة فنّان عاشق»، هي العمل الأدبي الذي نصادفه في مطلع القرن الحادي والعشرين يعيد النظر جذريا في مفهوم الجنس الأدبي؛ فالنص عبارة عن ملحمة حقيقية تحكي حياة شخصية خيالية (الرّايْسي)، لكنها مستوحاة من حياة جَدّ المؤلّف.

بيبليوغرافيا مختارة :

- Siham Benchekroun, **les jours d'ici**, Edition Empreintes, Casablanca, 2003.
- Rajae Benchemsi, **Marrakech, lumière d'exil**, Paris, Sabine Wespieser Editeur, 2003.
- Mahi Binebine, **Cannibales**, Casablanca, Editions Le Fennec, 2001.
Pollens, Casablanca, Editions Le Fennec, 2002.
- Majid Blal, **Une femme pour pays**, Sherbrooke, Editions GGC, 2001.
- Driss Chraïbi, **Le Monde à côté**, Paris, Edition Denôël, 2001.
- Youssef Amine El Alami, **Les clandestins**, Casablanca, EDDIF, 2000.
- Ahmed Ismaïli, **Les amants de Marrakech**, Rabat, Editions Marsam, 2003.
- Abdelkebir khatibi, **Pèlerinage d'un artiste amoureux**, Casablanca, Tarik/Monaco, Editions du Rocher, 2003.
- Abdellatif Laâbi, **Le fond de la jarre**, Paris, Editions Gallimard, 2002.
- Fouad Laroui, **La fin tragique de Philomène tralala**, Paris, Editions Julliard, 2003.
- Abdelhak Serhane, **Les Temps noirs**, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- Moha Souag, **Le grand départ**, Rabat, Editions Marsam, 2002.
- Bouthaïna Tawil-Azami, **La mémoire du temps**, Paris, L'Harmattan, 1999.
Etreinte, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Mohammed Teriah, **Les «Harragas» ou les barques de la Mort**, Casablanca, Afrique Orient, 2002.
- Soumya Zahi, **On ne rentrera peut-être plus jamais chez nous**, Casablanca, EDDIF, 2001.

شرف الدين ماجدولين

الرواية المغربية: الآخروسردية الاستبعاد

قراءة في نصّيْ: "غريبة الحسين" و"البعيدون"

إذا كانت مفارقة الأصل، والارتحال عبر الزمن والفضاء، للبحث عن الـ«مثيل» والـ«مغاير» في عوالم الآخر، قد مثّلت حافزا مركزيا لتبلور سردية السفر في الثقافة العربية، وشكّلت إحدى الدعامات الأساسية لنشأة الأصول الروائية العربية الأولى[1]، فإن الرواية المغربية بدورها لم تتطور بمعزل عن «متخيل الخروج»، واستبطان انزياحات الهوية. وفي هذا السياق شكلت نصوص ما اصطلح عليه بـ «رواية اللقاء الحضاري» علامات فارقة في تطور الأشكال الفنية للرواية المغربية، ومثّلت قضايا التمركز والاختلاف، القبول والاستبعاد، انشغالا معرفيا وجماليا بعيد الغور في تجارب الروائيين المغاربة، تواتر حضوره منذ مرحلة التأسيس، إلى مشارف الألفية الثالثة، على نحو طبعه السعي المستمر إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المأثورة للذوات والصفات والماهيات،

فإن الرواية المغربية بدورها لم تتطور بمعزل عن «متخيل الخروج»، واستبطان انزياحات الهوية. وفي هذا السياق شكلت نصوص ما اصطلح عليه بـ«رواية اللقاء الحضاري» علامات فارقة في تطور الأشكال الفنية للرواية المغربية

والبحث الدائب عن تنويعات صورية متغايرة لقيم الخروج والسفر والنفي. وما دام أن «للهوية وجهين: ثابت ومتغير»[2]، فقد باتت نصوص هذا النوع من التعبير الأدبي المغربي تتساند - في مختلف مراحلها - في صياغة جماليات سردية شتى لسمات: الاستبعاد والقبول، التواصل وسوء الفهم، بالقدر ذاته الذي تتقاطع في الإحالة على مستويات متنوعة من صيغ التفاعل مع «المقابل» الجنسي والعقدي والحضاري، والإفضاء إلى معادلات معقدة من الاستبطان التخييلي للذاكرة الجماعية ولنوازع التمركز داخلها.

ونعتقد أن كلا من رواية «غريبة الحسين»[3] لأحمد التوفيق (2000) ورواية «البعيدون»[4] لبهاء الدين الطود (2001)، لا تخرجان عن دائرة هذا السفر الروائي الممتد عبر مجال نصي ماتع الأعطاف، والذي يرتد في

سياقه المغربي إلى أكثر من قرن من الزمان، منذ السرديات الرحلية المبكرة التي أنتجها أمثال: «العمراوي» و«الحجوي» و«الصفار»... مطلع القرن التاسع عشر، ومثلت صدمة اللقاء البدائي مع الغرب، ودهشة الذات الفطرية إزاء البعيد، والمختلف، وانتهاء بالتمثيلات الأكثر حداثة للآخر، بما هو حضور جسدي ملتبس، ومتخيل ثقافي مخترق بالاستيهامات، وذاكرة ثقافية تستثير آليات «الاختزال» و«الوسم» و«الاستبعاد». تجارب تتراسل بإبدالات مختلفة منذ النص السيري المبكر لعبد المجيد بن جلون: «في الطفولة»، مرورا بروايات «المرأة والوردة» لمحمد زفزاف، و«صيف في اصطوكهولم» لعبد الكبير الخطيبي و«مثل صيف لن يتكرّر» لمحمد برادة و«غيلة» لعبد الله العروي...

والحقّ أن هذا الاسترسال التخييلي للرواية المغربية في مساءلة الآخر وتمثيله، والتغلغل في تلافيف علائقه الاجتماعية ومجاله الدنيوي، وسبر أنماط شخوصه وما تختزله من طبع وسلوك وماهية جسدية، قد أثرى حقل الرواية العربية، ووسع من آفاق مرجعياتها الإنسانية والفكرية والجمالية، وأخصب مسارات حداثتها، وكان من الحيوية والعمق بما سوّغ استمراره في الوجود والتأثير الروائيين في هذه العشرية الأولى من الألفية الثالثة. وهو حضور نزعم أنه ما كان ليجد ذلك التجاوب الواسع الذي حققه مع نصي «غريبة الحسين» و«البعيدون»، لولا نجاح الروائيين معا في استلهام تفاصيل جديدة ضمن نسيج العلاقة المتشابكة بين الذات (المغربية /المسلمة /الجنوبية...) والآخر الغريب الأجنبي والمختلف؛ برؤيتين تتقاطعان بقدر ما تخطان مسافة جمالية مع ذاكرتهما النوعية، المتواترة نصوصها بغزارة في الأفق العربي الممتد، منذ الثلاثينيات من القرن الماضي؛ بدءا بـ «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«أديب» لطه حسين، وانتهاء برواية «حب في المنفى» لبهاء طاهر، مرورا بالتجارب العديدة للطيب صالح، وسهيل إدريس، وسليمان فياض... وغيرهم من الروائيين الذين أكدت نصوصهم على الدوام أن «متخيل الخروج» يوحي في كل مرة بعتبات جديدة، ويعد بتجارب مختلفة تحتمل من الجمال والعمق ما يوازي الْكُنْه الروائي ذاته، وبما يتناسب وثراء فكرة الغيرية، وتعقيد علاقاتها، وإضمارها للعديد من مكامن الغموض والبهاء الإنسانيين.

1. غريبة الحسين: العبور إلى «هوية ملتبسة»

ولعل مما يجعل التناول الروائي لسؤال الغيرية في نص «غريبة الحسين» يكتسب قيمة خاصة، في هذا

> تجارب تتراسل بإبدالات مختلفة منذ النص السيري المبكر لعبد المجيد بن جلون: «في الطفولة»، مرورا بروايات «المرأة والوردة» لمحمد زفزاف، و«صيف في اصطوكهولم» لعبد الكبير الخطيبي و«مثل صيف لن يتكرّر» لمحمد برادة و«غيلة» لعبد الله العروي...

الصدد، قدرته على نفح استيهامات الاغتراب، أبعادا مجازية تصل التقاطب الكياني بين الهويات والعقائد والانتماءات الكبرى (اللغوية/ العرقية/ الدينية) بتفاصيل الصراع الإنساني الجزئي لتحقيق أحلام التحرر والانطلاق، وتربط السعي الجماعي لتخليد ذاكرة جمالية مشتركة (الموسيقى الأصيلة)، بمحاولة العبور الفردي إلى فضاء هجين ومنفتح يبدّد الشعور بالنفي، والتباعد، وانعدام الفهم.

غير أن حتمية «العبور» من الثبات المكاني والثقافي، هذه، ترتهن - في الغالب - بنزعة الاصطفاء الاختزالي للآخر، مثلما تظل مسكونة برغبة تطويع العالم الغريب واستيعاب اختلافه، وتحويله إلى مجرّد صدى. وبتعبير آخر فإن الارتحال يجب تمثُّله في هذا السياق بوصفه تشوُّفا إلى «تذويت» الغير واستعادته إلى ذاكرة الشخصي بمثابة جزء ملتبس من تكوينه.

وبما أنَّ ولَع التماهي بصيغته تلك، يبقى حلما مسترسلا وغاية تعترضها شتى أصناف الموانع، فإن مسار السفر غالبا ما يتخذ طبيعة دائرية تعود بالأبطال إلى قاعدة الانطلاق بعد إخفاق تجربة الانغراس في تربة مختلفة. على هذا النحو تنتهي رحلة «كلود» بطلة «غريبة الحسين» إلى ربوع المغرب، مثلما ينتهي سفر «إدريس» إلى أصقاع أوربا، في رواية «البعيدون». رحلتان تتقاطعان في ولع الاكتشاف والغواية والاستهواء، كما تتوازيان في انحيازاتهما الظاهرة والخفية، وفي وسائل انخراطهما في مدارات «الألفة القيمية المشتركة».

والحق أن «كلود» نفسها - على خلاف إدريس كما سنرى في فقرات لاحقة - تبدو معلما من معالم الماضي المندثر: مزيجا من شخصية المثقفة الأرستقراطية الحالمة، والكائن الأنثوي المتعدّد المواهب، الهجين الأصل. لذا لم يكن مستغربا أن تكون رحلتها نوعا من البحث عن استعادة زمن مفقود، وجغرافية فطرية، وجمالية تنتمي لتراث شفاهيٍّ متلاشٍ. وعبر تدوينها لموسيقى الآلة ستسعى البطلة الفرنسية إلى تعرف هويتها الشخصية الحيادية، و«اصطناع» فضائها «البيني». وهو القصد الذي يتحقق سرديا عبر صيغ المواءمة الخطابية المتزنة بين الانحياز إلى صوت الذاكرة العقلانية الأصلية، والتجاوب مع إيقاع السكينة الروحية في الطبائع والسلوكات والتفاصيل الفضائية لطنجة وتطوان ومكناس ومراكش والدار البيضاء.

ولاجرم أن يفضي مسعى من هذا القبيل إلى تحقيق رحلة أشبه ما تكون بعبور حلقات متاهة: تستعاد فيها

غير أن حتمية «العبور» من الثبات المكاني والثقافي، هذه، ترتهن - في الغالب - بنزعة الاصطفاء الاختزالي للآخر، مثلما تظل مسكونة برغبة تطويع العالم الغريب واستيعاب اختلافه، وتحويله إلى مجرّد صدى.

الموسيقى الأصيلة بالتوازي مع تتالي خيبات التواصل بين «كلود» وآخرها الجنسي والحضاري («عمر»)، وبتزامن مع تفاقم أسباب سوء الفهم بين محيط انتمائها (فرنسا)، ومجال ارتحالها (المغرب)، منتهية إلى محصلة تؤكد «استحالة اللقاء» دونما تنازل أحد الطرفين (أو هما معا) عن هويته الأصلية مستبدلا بها انتماء جديدا وذاكرة بيضاء.

والظاهر أن الروائي في غمرة حبكه للخيوط السردية المفضية إلى تلك الحصيلة الصورية، يختار أن يؤثث المقطوعات السردية الجزئية (الإثنتين والخمسين) بإضمامة من الصور الممتدة حلقيا، تعيد صياغة مفارقات المنطق بين ثنائيات: الأصلي والوافد، على غرار ما كان عليه الأمر في مجمل التجارب الروائية «ما بعد الكولونيالية»، إذ إن رحلة «كلود» التي تجري وقائعها في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، لن تصل فقط بين جغرافيتين متباعدتين، بل أيضا بين كيانين اطَّردت بينهما أسباب التنابذ تاريخيا، وفصل بينهما جدار عاطفيٌّ وثقافيٌّ شديد السمك، بحيث صارت مواقف الحوار السردي المفترض، لحظات مميزة للمزاوجة بين تضمين المجاملة وممارسة العنف التخييلي. والنتيجة هي تحول التخييل الروائي إلى حيِّزٍ لتكثيف الاستبعاد.

والظاهر أن الروائي في غمرة حبكه للخيوط السردية المفضية إلى تلك الحصيلة الصورية، يختار أن يؤثث المقطوعات السردية الجزئية (الإثنتين والخمسين) بإضمامة من الصور الممتدة حلقيا، تعيد صياغة مفارقات المنطق بين ثنائيات:

هكذا نجد في تمهيد السارد لتفاصيل التعارف المبدئي بين الطرفين المتقاطبين: «كلود» و«عمر» - المشتملين على جل مستويات الغيرية (ذكر/ أنثى وغرب/ شرق، ومسلم/ مسيحية...) - محاولة جلية لجعل صور التخاطب ومشاهد اللقاء توحي بأن السياق يفتقد إلى المكاشفة والعمق، وأن مختلف مقامات الإفضاء الوجداني والتحاور الجسدي يحد من تدفقها إحجام داخلي لا واعٍ من قبل الشخصيتين، وفي كثير من الأحيان يكون الصمت سيد الموقف، وكأنما ثمة رهبة من مواجهة حقيقة التعارض، وإشفاق من كسر وهم «المثيل» (المنتمي لـ «الذاكرة القيمة المشتركة»). يقول السارد في صورة من صور اللقاء التمهيدي:

«في لحظات اللقاء الأولى وأثناء خطواتهما **غير القاصدة** فوق العشب... **وكل منهما ينظر إلى أفق أمامه ليتجنب إرباك الآخر...** أرادت أن تقطع تصاعد انفعالهما المشترك فأخرجت حقا به ديدان صغيرة واقتربت من البركة وانحنت تأخذ بملقاط الرموش تلك الديدان وتلقي بها لإطعام الأسماك الصغيرة، تفعل ذلك وهي تعلق من معارفها الواسعة على حركة ذلك النوع من الأسماك وألوانها وحياتها، ومعارف **تحرج** صديقها لأنها لا تنتهي في غزارتها وتفاصيلها وشمولها في كل شيء

حتى أقنع نفسه بأن **الحضارات تختلف**. بعضها مبني على التفاصيل وبعضها مبني على الجملة والاختصار» (ص 10).

إن ما يجعل التصوير الروائي هنا يمارس عنفه في تعرية الاغتراب الذاتي، تشخيصه البليغ للتباعد المتداعي بين حالات الخرس والفقدان والحركات التائهة والاسترسال اللاإرادي المطوق بالحرج، في مسار تصاعدي لا تشكّل فيه إيحاءات التوتّر الخفي إلا سمة مظهرية أولى للفجوة النفسية (والثقافية) بين الكيانين، تتطور علامات تفاقمها مع تنامي مكونات الفعل المشهدي، حيث ما إن تنتهي أشواط الصمت القسري حتى تطفو إلى السطح - دفعة واحدة - سمات اللاتواصل، واختلاف المرجعيات، وفقدان السنن الثقافي المشترك. وهكذا يبدو أن مأساة الهوية في كونها تغدو باستمرار علة لممراسة عنف الانغلاق والصمت، ولعل الصورة في إيحائها منذ الوهلة الأولى بصعوبة الحوار التلقائي، تستبطن مآل العلاقة الغيرية وتمهد للاستنتاج العقلاني الذي ينتهي إليه «عمر» عن مفارقة حضارتـ «نا» لحضارتـ «هم». وهي المحصّلة التي ستتخذ في الصور والمقاطع الروائية المتعاقبة شكل أفعال وانحيازات جمالية وفكرية وعقدية، أكثر استدعاء لوظائف الاستبعاد.



وهكذا يبدو أن مأساة الهوية في كونها تغدو باستمرار علة لممراسة عنف الانغلاق والصمت، ولعل الصورة في إيحائها منذ الوهلة الأولى بصعوبة الحوار التلقائي، تستبطن مآل العلاقة الغيرية وتمهد للاستنتاج العقلاني الذي ينتهي إليه «عمر» عن مفارقة حضارتـ «نا» لحضارتـ «هم»

والأكيد أنه ليس هناك تناظر بين وضع تكون فيه رائيا وآخر تصير فيه مرئيا، ففي الوضع الأخير، على الأقل في السياق الروائي، تكون موضوعا لاشتغال مختلف آليات التأويل والتأويل المضاد، التي تستهدف تقييم المرئي وتصنيفه وقولبته. وهو ما كان عليه حال «عمر»، قبل أن تنفتح الرؤيا لتشمل حال بلد وذاكرة وتجمّع إنساني. ففي رحلة «كلود» تكون الغاية الأولى هي استكشاف «عمر» من الداخل، وسبر مدى استجابته لمبادرات المشاركة الثقافية (طعاما وملبسا واختيارا لغويا وجماليا)، وقياس حجم قدرته على الارتقاء إلى سياق المماثلة القيمية، قبل أن تصير الرحلة خروجا معرفيا لاختبار صدقية اعتقاد الذات في تمثُّلها لآفاق الغيرية وفهم اشتراطاتها:

«فهي [أي كلود] مدينة لتربيتها بقدرة خارقة على مراعاة قواعد اللياقة والأعراف، ولكن ثقافتها العالية علمتها تاريخ هذه الأعراف وطبقيتها ونسبيتها بين أعراف شعوب أخرى لا تحصى في الماضي والحاضر. كما جعلها عمق ثقافتها تدرك أيضا أن الثقافات ستنهار إذا لم يأخذ كل واحد منا موقعه الثابت في ثقافته، باحترام أعرافه وأعراف الثقافات الأخرى» (ص 23).

ولأن فهم خلفية التمايز بين الأعراق ليس شرطا لامتلاك كفاءة

القبول بالآخرين، ولا علة للتسامح الموضوعي، فإن الجمع الروائي بين تمثّل الاختلاف ذهنيا ومجاوزته سلوكيا، سيمثّل مسربا أساسيا للسارد لتضمين دلالة البحث عن «المثيل»، فشخصية كلود المسكونة بحب الشرق، المناهضة للتمركز والتعالي الاستعماريين، تعيش اصطراعا دائما بين الوفاء لمرجعيتها الحضارية والسعي إلى اختزال المغرب في فضاء لـ «الرمنسة»، وهو ما شكّل قاعدة «عبورها» من دائرة الاغتراب الداخلي (الاستعاري) إلى المنفى الحسي (الجغرافي) الذي ظل على الدوام وطنا للآخرين، ممّن ستعيش معهم لحظات الدهشة الأولية وتتعرف في ملامحهم على تشخصات التجريد الذهني لماهية الوطن المحتل.

لا غرابة إذن، أن نستشعر في التمثيل الروائي لصور تنقلات كلود عبر ربوع المغرب، تركيزا خاصا على تفاصيل الطعام والأثاث المحليين، وعلى رمزية اللباس والمعمار الحاضنين لوجيب الحركة والكلام، على نحو يفلح في نقل الانطباع بأن الأمر يتعلق - مرة أخرى - بعَيْنٍ أجنبيٍّ، وبرؤيةِ وافدٍ غريب. صحيح أن كلود تختلف عن شخصية «روز» المستكينة لأجواء اللذّة البدائية، وعن شخصيات: ضباط المخابرات وموظفي الإدارة وأعضاء النادي، التي تعكس تقاليد الهيمنة الاستعمارية، إلا أن صوتها ينبعث من ذهنية تخييلية لن يكون بمقدورها أن ترى في تفاصيل السلوك اليومي للحاج ادريس وزوجاته الأربع ومهارات معلّمي الموسيقى الأندلسية إلا تحقيقا لفكرتها الحالمة؛ ولا جرم من ثم أن تحفل المقاطع السردية بصور السمر الناهلة من المعجم الاستشراقي (الغرائبي) عن «القصور الباذخة» و«الأعشاب المخدّرة» و«التحف الثمينة» و«الرقص الشهواني»... ففي مثل هذا المبنى المجازي تتجلى مفارقة كلود وورطتها معا: إنها تنتمي إلى ذلك العالم ذهنيا وعاطفيا، بيد أنه ليس بمكنتها أن تصير جزءا منه، ولا أن تزيح المسافة التي تجعل رؤيتها تطفح بالدهشة، قرينة الإحساس بالنأي والمغايرة:

«أحسّت كلود بضغط تسبّب لديها في عرق بارد داهم كل جسمها، فهي تواجه في هذه القاعة زخما من المناظر والروائح والأصوات وكأنما يطلب منها أن تشرب بحرا شرقيا في جرعة واحدة، الستائر المخملية والطنافس والوسائد ذات التوشيات، والبساط الممتد قطعة واحدة وتزاويقه تناظر زخارف السقف بالرسوم والألوان والثريات ذات العروش والساعات والتحف... وكؤوس البلور الملوح... والمبخرات الفضية والتفاحات المفضضة... والكواعب النافرات يتحرّكن كالفراشات في

لا غرابة إذن، أن نستشعر في التمثيل الروائي لصور تنقلات كلود عبر ربوع المغرب، تركيزا خاصا على تفاصيل الطعام والأثاث المحليين، وعلى رمزية اللباس والمعمار الحاضنين لوجيب الحركة والكلام،

فساتين رائقة بشعور دافقة وقدود باسقة ووجنات مورقة...» (ص 78- 79).

والظاهر أن طبيعة النظرة التغريبية Exotique تلك، هي التي تجعل خطاب «كلود»، الموهم بالحوارية، صعب التصديق، ومن ثم فإن الصور السجالية ذات الغاية التصحيحية الواضحة، التي تنوب فيها «البطلة الفرنسية» عن شخصية «المغربي»، في نقض الأطروحة الاستعمارية ؛ تبدو بمثابة استعراض للعبقرية العقلانية للغرب، القادر على احتواء تناقضاته الخطابية وتدبير اختلافه الفكري، أي أنها تضحى تنويعا من تنويعات الاستعلاء الثقافي وإن تضمنت خطابا نقيضا لنوازع الهيمنة والتحكم.

وليس من شك أن خطة السارد، في ترك وظائف السلوك الملتبس والمتناقض لشخصية «كلود» تتفاقم في السياق، تستهدف فيما تستهدفه، إثارة الشعور بحدّة الأزمة التي يحدثها الانطلاق من اقتناعٍ مجرد في التعاطي مع واقع موضوعي مختلف، وفي هذا المستوى تحديدا يمكن النظر إلى «كلود» بمثابة تمثيل استعاري، لمشروع نخبة ثقافية كاملة في الغرب ارتأت في الآخَريّة والانفتاح على الثقافات المغايرة مدخلا لتفكيك الخطاب الاستعماري ؛

والمفترض أن وعيا يثوي طموحا إلى المزاوجة المتّزنة بين ثبات هويته الأصلية وتحولات هويته المكتسبة يضحى مرغما، دوما، على تأكيد انتمائه الجديد بخوض معارك كلامية مستمرة توحي بإخلاصه لماهيته المختارة،

بل إن خروج «كلود» يصبح مرادفا لارتحال روائيين شماليين عديدين عاشوا التجربة وكابدو عذاباتها بحب وإيمان عميقين، وربما كانت «نادين غولديمر» التي ارتحلت إلى جنوب إفريقيا أو «روث جابفالا» التي استوطنت الهند، أو «بول بولز» - في مثال أكثر شهرة - الذي جعل من المغرب فضاء وجوديا بديلا، تُمثّل كلها تحقّقا صريحا لنزعة الازدواجية اللاواعية في سلوك المثقف الشمالي المهاجر وخطابه، فهو يعيش التفاصيل اليومية بحدوس ورؤى الخبير الوافد الذي يتوخى صدقية توقعاته، وهو إذ يتبنّى قضايا الجنوبي، وينوب عنه في الترويج لقضاياه الفكرية وقيمه الإنسانية إنما يفعل ذلك بمتعة البحث عن الغرائبي، مع الاحتفاظ بمرجعياته الثقافية عينها، التي تجعل مسار الرؤية يتخذ، باستمرار، إيقاعا عموديا من «الفوق» إلى «التحت» حيث المسافة ثابتة بين كيان الرائي والمرئي.

والمفترض أن وعيا يثوي طموحا إلى المزاوجة المتّزنة بين ثبات هويته الأصلية وتحولات هويته المكتسبة يضحى مرغما، دوما، على تأكيد انتمائه الجديد بخوض معارك كلامية مستمرة توحي بإخلاصه لماهيته المختارة، الشيء الذي يجعل الصور الروائية مجالا لاستعراض التقلبات السلوكية وأوهام الاندماج،

وسرعان ما تتجلى صورة كلود، هنا، بما هي تنويع - في الدرجة لا في النوع - على صورة الغازي الغريب ؛ إلا أنها تظل فريدة في غرابتها، شأن نوبة «غريبة الحسين» : مزيجا من الدلالات الملتبسة لليتم والوحدانية وفقدان الامتداد. ففي تعليق كلود على اقتراح المعمّر الإسباني مرافقة ولده في جولة على الخيل، كان ثمة ميل سردي واضح إلى إبراز التعارض بين خطاب المثقف المنفتح ومنطق المعمّر، بيد أن الأهم في مبنى التخاطب الحواري وكذا في الاسترسال الوصفي لانفعالات كلود الداخلية، هو إبراز حالة عدم اليقين واللاستقرار والتباس الوضع :

«ضحك الدون وقال : - ... إن هؤلاء الأهالي لا يعتبرون ترفنا سوى استدراج لنا إلى جهنّم... وهم ينظرون إلينا على أننا خنازير ولا يتوقون قط إلى أن يكون لهم عيش ثري مثل عيشنا...

قالت كلود : - لم أقصد إثارة النقد لأي شيء، **لكن قبل أن أقتنع بهذه الأفكار فإنني سأبقى متحفّظة** في هذه المعاملة...

لم تكن كلود متأكدة مما إذا كان جوابها دفاعا عن مبادئ التحرُّر التي تؤمن بها أم أنه مجرّد ردّ فعل... ولتقول للدون إنها ليست متاحة لتسلية ولده... لقد صارت كلود فريسة لالتباس الأسباب في ذهنها وهي التي كانت ترى كل شيء واضحا أيام كانت مشغولة بالدراسة» (196/195)».

هكذا إذن تكون «غريبة الحسين» رواية الالتباس الوجودي وسردية لفقدان التواصل وسوء الفهم، في الوقت نفسه هي تمثّل لعبة مجازية بالغة الدقة لتمثيل مفارقة الوقوع بين الأصل والبديل، بين الذاتي والغيري، وبين الانتماء والمفارقة ؛

هكذا إذن تكون «غريبة الحسين» رواية الالتباس الوجودي وسردية لفقدان التواصل وسوء الفهم، في الوقت نفسه هي تمثّل لعبة مجازية بالغة الدقة لتمثيل مفارقة الوقوع بين الأصل والبديل، بين الذاتي والغيري، وبين الانتماء والمفارقة ؛ وعلى غرار روايات «الخروج» الحضاري إجمالا، تشخّص «غريبة الحسين» المآزق المتكررة لأوهام التواؤم واللقاء، كما تنتهي مجدّدا إلى حتمية النكوص بالنسبة لأيّ تجربة رحيل في الجغرافيا الدنيوية للآخر النائي : تنتهي إلى اغتراب متجدّد وفقدان مستمرّ للذاكرة القيمية المشتركة.

2. البعيدون: دوائر الاغتراب النقيض

على غرار «غريبة الحسين» توسّع رواية «البعيدون» من مجال هذا الاستثمار الروائي لعلاقة الغيرية، وتضعها على مشارف جغرافية مختلفة، في الآن ذاته الذي ترسم مدارات اغتراب مميّزة في اختياراتها السردية، نوعية في تشكيلها للصور. صحيح أن الثوابت الصنْفية واحدة في النصّين معا، إلا أن تقنية التوظيف

تتمايز في نسجها لعوالم سردية متنوعة واستبطانها لدلالات فنية لا يعوزها الوقع الجمالي. وفي هذا المستوى فإن نص «البعيدون» فضلا عن كونه يقدّم مسارا اغترابيا نقيضا لمسار «غريبة الحسين»، ومخالفا لما كان عليه الأمر في تجارب روائية مغربية سابقة، فإنه يستلهم شكلا سرديا يتيح إمكانات هائلة في التراسل مع موضوعات الرحيل والتيه والسياحة، وطيد الصلة بالمتخيّل التراثي، وبصنف خاص منه هو «السيرة الشعبية»، حيث تتعدد فضاءات الاغتراب وتتعاقب وقائع البطولة في تواتر دائري يبتدئ في كل مرة بـ: «فتح» وينتهي بهروب إلى فضاء جديد، وتوسّع كل دائرة من مساحة صور التفاعل بين الذاتي والغيري.

تحكي الرواية رحلة إدريس - المقابل الجنسي والحضاري لكلود - في فضاء مدن حلمية بديلة لتطوان ومراكش ومكناس، هي هذه المرة (مدريد/ امستردام/ لندن)، وفي تجارب حسية وعاطفية مختلفة، مع شخصيات «بيلار» و«كريستيان» ثم «إيستر»، عبر دوائر سردية تلتبس فيها غيرية الفضاء بغيرية الجنس، وتتداخل فيها الجغرافيا المدينية (بوصفها أنثى رمزية) بجسد الأنثى العضوي؛ فتغدو الأواصر المركبة التي تصل البطل بالنماذج النسائية المنتقاة، وما تستثيره من صور التخاطب والتفاعل الدرامي، كناية عن أزمة الانتماء إلى الفضاء الحاضن، وترسخ حالة النفي. وهكذا، فإن الدوائر السردية المشخصة لأزمة التماهي والتواصل، تحكم حبك الأحداث والوظائف التخييلية في نسيج تصويري ممتد، تتآلف ضمنه طبائع الشخصيات، وأنماط سلوكها، وملامح أفعالها بتفاصيل الفضاءات وخلفياتها الثقافية، فتشكل تلك الدوائر مساحات صورية صغرى تؤثث الأفق التخييلي العام الذي يخلده نص «البعيدون»: اغتراب متجدد للجنوبيّ القادم من الأطراف والهوامش إلى الغرب الذي أحكم إنجاز كل مقوّمات مركزيته، بقدر ما رسّخ دعائم سيطرته في الفكر والخطاب فضلا عن مجالات الجغرافيا وسرديات العقائد والسياحة. اغتراب روائي يفضي في كل مرة إلي هروب من المواجهة، مما يكرّس حالات الالتباس والغموض في التواصل، وهيمنة سوء الفهم، وغلبة التعميم والأحكام النمطية، المفضية كلها إلى نتيجة متماثلة عبر الزمن وتجارب المنفى، هي: «استحالة اللّقاء».

يقول السارد في مقطع حواريّ دالّ من الفصل التمهيدي الأول، مشخصا إحدى حالات «إعاقة التلاقي» في الفضاء الأندلسي:

تحكي الرواية رحلة إدريس - المقابل الجنسي والحضاري لكلود - في فضاء مدن حلمية بديلة لتطوان ومراكش ومكناس، هي هذه المرة (مدريد/ امستردام/ لندن)، وفي تجارب حسية وعاطفية مختلفة، مع شخصيات «بيلار» و«كريستيان» ثم «إيستر»، عبر دوائر سردية تلتبس فيها غيرية الفضاء بغيرية الجنس،

«في تلك الليلة كنا في بيت صديق إسباني، فاقترحنا على «لوليتا» أن تسمعنا من قديم بالينسيا، أخذت تغني، لكنها **توقفت فجأة وصارت تبكي قبل أن تعترف بأنها ابنة غير شرعية.**

أحس كل منا باقتراب فساد جلستنا، التقت أعيننا تستطلع وقع الخَبر دون أن ندري ما نقدّم أو نؤخّر، فصمتنا لنترك لها مجال تطويقنا بخبرها المحزن.

- نعم جئت إلى الدنيا **ثمرة عشق محرّم**، والدي مغربي مسلم ، كان جنديا في جيش الجنرال فرانكو، التقى بوالدتي بعد الحرب الأهلية، فبادلته الهيام نفسه، لكنه رفض اعتناق المسيحية كشرط للزواج بها، واختفى عنها بعد أن تركني بذرة في أحشائها» (ص 11 - 12).

لا يمكن أن يولد التلاقي بين الذوات المتغايرة إلا على هامش الشرعية، يستمر المختلف النائي : جنسا وعقيدة، في تعميق فجوة التنابذ بين الهويات الموزّعة بين الضفّتين، ومن ثم تسترسل الصور الروائية في تطريز تنويعات الانكسار والخيبة واستحالة اللقاء، عبر تفصيلات وأحداث تتصادى في تزكية التباعد بين البطل ومحيطه البشري والثقافي، وتكريس الجدار الذهني والعاطفي القائم بينه وبين الآخرين في مدارات المنفى.

تلك هي الدلالة الصورية العامة التي تسعى الصور الروائية الجزئية إلى إنفاذها عبر الفصول العشرين للرواية، مولّفة مساحة الكون الروائي المصاغ بصدد البعيدين، في الزمن والذاكرة والمجال الحسي والمعنوي. وهي دلالة تلتقي في مستوى الثوابت الخطابية - على خلاف ما كان عليه الأمر في رواية «غريبة الحسين» - مع السياق الرحيب لرواية «خيبة الأمل»، التي تصور انقشاع الوهم إزاء القيم الثابتة بصدد الهوية والحب والموت والحلم الفردي بالانطلاق والتحرر. شيء قريب مما نجده في النماذج الروائية ذات النفس الملحمي التي تسبر تهْويش الحالة الوجودية للفرد المغترب، وضياع فرص تماهيه وتواصله مع محيطه الجديد. ذاك ما نجده في «الحي اللاتيني» و«موسم الهجرة إلى الشمال» و«سلالم الشرق»... كما نعثر عليه في رواية «البعيدون» برؤية جمالية أخرى ومن أفق إنساني وثقافي مختلف.

تتوزع دوائر الاغتراب إلى ثلاث لحظات مركزية، تشكّل برغم تقاطعاتها الدرامية العديدة وَحْدةً نصّية متجانسة، وبناء أسلوبيا بليغا في التقاطه لسير المدن ولغة الجسد ودينامية الحياة في السفر، لحظات يمكن اختزالها في ثنائيات مجازية هي (بيلار / مدريد) (كريستيان/أمستردام)، (إيستر/لندن)،

لا يمكن أن يولد التلاقي بين الذوات المتغايرة إلا على هامش الشرعية، يستمر المختلف النائي : جنسا وعقيدة، في تعميق فجوة التنابذ بين الهويات الموزّعة بين الضفّتين، ومن ثم تسترسل الصور الروائية في تطريز تنويعات الانكسار والخيبة واستحالة اللقاء

هي ثنائيات تختصر شبكة العلائق الروائية المتداخلة بين الوعي الذاتي للبطل ومحيط اغترابه، راسمة مسار التطور الدرامي لمحاولة اختراق الغيرية، كما تنجح في تمثيل سمات الإعاقة وعوامل الانكسار والنكوص لصورة وعي يبدو من المستحيل إعادة تأهيله، يقول السارد على لسان إدريس محدّدا قيم الثبات تلك:

«والدي كدتُ لا أعرفه، فقد رحل وعمري لا يتجاوز التاسعة أو العاشرة، لا أذكر، أما والدتي فقد حجبني عنها جدارٌ أخلاقيٌّ اعتلى واتسع مع مرور الأيام.

ورحت أفكر، أيهما أفضل: حياتي مع والدتي، أم حياة خوصي مع والديه؟

معادلة قد تبدو سهلة، لكنها ليست كذلك، فقيمي الموروثة ليست قميصا يمكن لي استبداله متى شئت. أنا أحمل ميراثا تراكم من سلف إلى خلف لينغرس في وعيي ولا وعيي لأكون حـصيلة تلك البـذور الأولـى» (ص 43 -44).

قطعا لا تستدعي الدوالُّ الروائية السجال الداخلي إلا لتكشف انثلام البطولة، ولتُؤصّل التباسات الوعي وتردداته أمام مجاله الدنيوي الجديد، ولتسويغ حال الفصام بين إرادة «الذات» الاجتماعية، في الانتماء الشكلي إلى حياة الآخرين الغرباء، وبين رفض الأنا العليا لمجرد التفكير في استبدال القيم الناظمة لإيقاع التفاعل مع الغير الجنسي والعرقي والعقدي. وربما تكون حال الحيرة هذه التي تَجْسُر الهوّة بين الواقع والمتخيل، هي التي تجعل الصور الروائية تنحو للإيهام بهيمنة الحسّي والشكلي والخارجي في تخييل الحوارات بين إدريس ومقابلاته الأنثوية، وفي تأثيث مجالات الفعل بظلال النزعة الذكورية، «المنغرسة في الوعي واللاوعي»، وبشكل أخص في جعل إيقاع الأفعال المشحونة بالتوتر يتخذ شكلا دائريا تتوحد في محصّلته المقدمات بالنتائج، ويخلد فيه الوعي بعد اغترابه الطويل إلى مدار ألفته وسكونه، ومن ثم موته.

لا يمكن لإدريس - إذن - إلا أن يخلد الرؤية المونولوجية للوقائع والكلام والفعل السجالي، حيث يعسر التخلص من نزعة التنميط والقوْلبة إزاء مقابلاته الروائية، سواء تشكلت في أطراف نسائية أو ذكورية أو في مجرد مساحات مدينية مختلفة، كما يصعب على السارد في هذا النوع من التخييل الروائي، عدم الإذعان لرغبة تكييف صور الآخرين، وإعادة تمثيل خطاباتهم ومقولاتهم ومؤسساتهم الذهنية، فالرواية في نهاية المطاف توق إلى تصفية الحساب مع الذات والغير واللغة والتاريخ... ولذا لن يكون

هي ثنائيات تختصر شبكة العلائق الروائية المتداخلة بين الوعي الذاتي للبطل ومحيط اغترابه، راسمة مسار التطور الدرامي لمحاولة اختراق الغيرية، كما تنجح في تمثيل سمات الإعاقة وعوامل الانكسار والنكوص لصورة وعي يبدو من المستحيل إعادة تأهيله،



غريبا أن يرى إدريس في كل إبدال من الإبدالات النسائية تنويعا جسديا، قد يُشد إليه وينبهر بإيحاءاته للوهلة الأولى، إلا أنه يبقى مجرد تنويع مظهري، لا تلبث أن تتلاشى فتنته العارضة. ففي النهاية تتماهى «بيلار» و«كريستيان» و«إيستر» في كيان رمزي واحد، وتحيل على نموذج للقيم ثابت ومتماثل، كما تتماهى المدن الأوربية الثلاث. وسرعان ما يجد البطل نفسه في النهاية أمام دوائر مغلقة تتنامى حجما، إنما تنقبض على هويتها الخالصة، التي تبقي الغريب والهجين خارج نطاقها. ومن ثم، فإن مشاهد الوصف العاطفي والوقفات التأملية ذات الطبيعة الفنية أو الموسيقية أو الأدبية، ستشكّل بجانب المواقف الحوارية فرصا لكشف النزوع السجالي للسرد إلى تخليد صورة التنابذ واستحالة اللّقاء، وهو ما يجد تجليه الواضح في مشهد المحاورة الذهنية بصدد شخصية عطيل، التي تذكّرنا بالنقاش الذي يستدعي الرمزية ذاتها بين «روز» و«الحاج إدريس» في «غريبة الحسين»، إنما في رواية «البعيدون» ستجمع بين إدريس وكريستيان، حيث يكيِّف الحجاج ونزعة التمركز بخلفية الغواية الجسدية والذهنية، يقول السارد :

إن مشاهد الوصف العاطفي والوقفات التأملية ذات الطبيعة الفنية أو الموسيقية أو الأدبية، ستشكّل بجانب المواقف الحوارية فرصا لكشف النزوع السجالي للسرد إلى تخليد صورة التنابذ واستحالة اللّقاء، وهو ما يجد تجليه الواضح في مشهد المحاورة الذهنية بصدد شخصية عطيل،

«جمدت [كريستيان] في مكانها وأخذت تحملق في وجهي، أنا أيضا سكنني زهو حين رأيت أنني أخطو إلى عقلها، ومنه إلى قلبها. وردت في شبه استسلام :

- قد يكون ما تقوله صحيحا، لكنني أعتقد أن عطيل لم يكن يحبّ بعقله، وإنما بإحساسه ووجدانه، هي أمور إنسانية عاطفية لا دخل للثقافة في توجيهها... في لحظة واحدة انقلبت مشاعري من الفرح إلى الخيبة، فالصبية ذكية وعلى اطلاع، لكن لابد من مواصلة الشوط إلى نهايته، فقلت محاولا أن أنهي الحديث لفائدتي :

- حتى تفهمي ما أرمي إليه، يجب أن تطلعي على ثقافة عطيل التي سادت عصره، وفي جميع الأحوال فإن العقل والوجدان والعاطفة وحتى الأحاسيس، كلها تتحدد تبعا لثقافة صاحبها» (ص82).

بمكنتنا أن نتحدث عن تدرج في سلم الحسية ضمن مسار الجدل بين ثنائية : ذكر/ أنثى وشرقي/ غربي، حيث تحتل العلاقة مع «كريستيان» منزلة متوسطة بين الحسية الصرفة التي صبغت علاقة «إدريس» بـ«بيلار»، وانصهار الحسي بالذهني في علاقته المركبة بـ«إيستر» ؛ حيث تبدو هنا نزعة واضحة إلى إخراج مشهد الغواية (المتأصلة في وعي ولاوعي السارد) من تقاليد الثبات النمطي لمظهرية الجسد، إلى نوع من الغواية «الكيفية» التي تشخص الكيان الأنثوي بوصفه مظهرا يلتقي في مركزه

مصدرا المتعة الظاهرة والخفية، وإن كانت السمات الجمالية غير الشكلية لا تستحضر إلا لتدعيم مركزية الذكورة وعتوها، ولا تنفذ إلى نطاق الفعل والتأثير إلا بوصفها خلفية تزيينية تسهم في إبراز النسق التحكمي للصوت الجنسي الواحد. فليس المهم أن يكون «عطيل» محبا بعقله أم بوجدانه في المبنى الروائي، إنما المهم أنه بات مصدر تشكيك في عبقرية شكسبير، وصورة للأجنبي الذي أسيء فهم ثقافته، ومن ثم كان نموذجا للتأويل والأسطرة الخاطئيْن.

وبقدر ما تتجلّى نزعة الذات إلى التمركز، في نسق السجال، تضمر دلالات التنابذ وعسر التواصل، والتمترس خلف القيم الذاتية، وتصير الهوية الباحثة عن التجلي الطاغي، قاعدة لممارسة العنف النصي ـ مجددا ـ وسياقا لمحاكاة التمركز الموضوعي حول دوائر الألفة الجغرافية والثقافية. ولا جرم، من ثم، أن يبدو الحوار أشبه ما يكون بالمونولوج، حيث تنغلق دوالّ الكلام على منطقها الحصري ضمن سياق يتقاطع مع مقابله في نسق التخاطب، دون أن يرتبط به بروابط الجدل والتركيب والاستدعاء، وحيث تفارق خلفيات الكلام اختياراته ومحصلاته معا.

في مستوى لاحق من مسار البناء الغيري في الرواية، نجد الثوابت ذاتها

وبقدر ما تتجلّى نزعة الذات إلى التمركز، في نسق السجال، تضمر دلالات التنابذ وعسر التواصل، والتمترس خلف القيم الذاتية، وتصير الهوية الباحثة عن التجلي الطاغي، قاعدة لممارسة العنف النصي ـ مجددا ـ وسياقا لمحاكاة التمركز الموضوعي حول دوائر الألفة الجغرافية والثقافية.

تتكرّر في المشاهد النصية التي تجمع البطل ب «إيستر»: الشخصية اليهودية التي تمتلك بدورها صورة بالغة الإتقان للكمال الشكلي، فضلا عن ارتكازها على خلفية ذهنية مميزة عن سابقاتها. وتجمعها بالبطل منذ الوهلة الأولى روابط عاطفة تتداخل فيها الشهوة الجسدية بالانجذاب الذهني، مشتركة في اختراق دائرة الاغتراب ومجاوزة التعصب العرقي والعقدي؛ بيد أن العلاقة بينهما ستظلّ محكومة بعوامل تتجاوز ذاتيهما، عوامل غائرة في محيط من الصراع لا يمكن إلا أن يكرّس التباعد، ولذا فلا غرابة أن تتحوّل حتى رغبة التوحد الغريزي بين الجسدين إلى لحظة غامضة مشحونة باحتقانات الذاكرة ورغائبها المتوترة، وتنزاح، من ثم، دلالتها من التعبير عن الاتصال والتوحد، إلى ممارسة ثأرية تستوعب كل دلالات الإخضاع و«الامتلاك» (الحسي/الذهني)، يقول السارد في صورة دالّة من مشاهد التفاعل مع «إيستر»:

«أحسست بقوة تحثني أن **أطلب الثمن** من «إيستر»، ليكون لي منها ما أريده في هذه اللحظة الحانية، **لحظة دفاعي عن كياني**، والدفاع لا يخطط له وإلا صار انتقاما، علي أن أنال على قدر ما أستطيع، فأنتصر بشجاعة أو أنهزم فأنسحب بشجاعة.

والتفتت نحوي مندهشة بعد أن قلت لها بجرأة غير معهودة في حديثي:

- أنت أشهى ما في هذا البيت، وأشهى ما تضمه جميع الكتب.

اتسعت حدقتا عينيها وأخذت تتأملني مبهورة وكأنها لا تصدق ما أقوله.

لكن عساكري كانت متأهبة للذود عن شرفي، وكما ينطلق العيار من رشّاش في حالة هجوم مباغت انطلقت الكلمات تنزلق من لساني» (ص 160 -161).

تشكّل هذه الصورة مع مثيلاتها مشهدا تخييليا متجانسا في مبناه المجازي وفي إحالاته على المفارقة المتنامية بين وضع البطل ونقيضه الأنثوي بحيث لا يمكن للحظة الغواية، في انهمارها المفاجئ، إلا أن تأتلف مع تصعيد إيقاع التنائي بين الذات ونقيضها، وأن تواكب لحظة الصدام الوجداني والجسدي، الذي يطول الزمن والفضاء وبنية التخاطب، وأن تمثل محطات الوصف والإخبار والحوار المتداعي، مكونات متساندة في تمثيلها للوحة الفصام الكياني، فكل شيء في الصورة مستوحى من ذاكرة العنف المتواتر موضوعيا ونصيا بين الهويتين، وهو بمثابة تشكُّل نوعي من المفردات والمجازات الحربية، وسياق تخاطبي مشحون بنوازع الهيمنة والإخضاع، وإطار صوري أشبه ما يكون بلعبة تجاذب بين وضعي «الفوق» و«التحت»، بالنسبة للمتحاورين؛ والمحصّلة أن العلاقة المعقدة بين البطل المرشّح للسقوط، ونقيضه الجنسي والعرقي («إيستر») ستُجاوِز غاية التماهي والتواصل، إلى إثبات العجز الإرادي للكل عن التفاعل في مدار ألفة محتملة، وانهزامهم أمام النوازع الأصلية التي أخفقت في استكناه قيمٍ نوعية لحال الهجانة والكشف عن إنسانية فضاء الاغتراب.

تلك كانت المحصّلة الروائية لوضع الاغتراب والتنائي بين الأهواء والأجساد والتخاييل الفردية والجماعية كما أعاد تركيب تفصيلاتها نص «البعيدون»، بكشف قاس للقيم والأحاسيس والعقائد المتقاطبة التي تباعد بين الأعراق بقدر ما تنأى بالجغرافيات والأفكار عن موئل التلاقي والجدل. فتلتبس بالموازاة مع ذلك دلالات التعدد والحوارية والهجانة، بقدر ما تفرغ موضوعَيْ السفر (في الزمان) والسياحة (في الفضاء) من معناهما الدنيوي ورمزيتهما الإنسانية. هكذا إذن، تصير خيبة الأمل و«استحالة اللقاء» هي الحقيقة الحياتية الوحيدة التي تمارس عنفها في دوائر اغترابانتا، كما القدر الأسود الذي جرف مصير إدريس بعد اكتمال دائرة الرحيل.

* * *

تلك كانت المحصّلة الروائية لوضع الاغتراب والتنائي بين الأهواء والأجساد والتخاييل الفردية والجماعية كما أعاد تركيب تفصيلاتها نص «البعيدون»، بكشف قاس للقيم والأحاسيس والعقائد المتقاطبة التي تباعد بين الأعراق بقدر ما تنأى بالجغرافيات والأفكار عن موئل التلاقي والجدل،

هكذا تُحقّق الرواية المغربية، مجدّدا، مع مطلع العشرية الأولى من الألفية الثالثة، رغبة الانتصار للذاكرة الجماعية، عبر تثبيتها في تنويعات مجازية عديدة، وعلائق شكلية وموضوعية مختلفة. ولأن تلك الذاكرة - كما سلف التنويه عبر مجمل فقرات هذا المقال - ليست شيئا آخر غير استيهامات الذات عن محيطها، وأحكامها وتمثيلاتها للآخرين، ونوازعها إلى التفوق والغلبة ؛ فإن التجارب الروائية الفردية سواء مع «أحمد التوفيق» أم مع «بهاء الدين الطود» أم مع غيرهما، صارت سياقا «مؤقتا» لتركيب معالم البحث عن التواصل المفقود، والسعي إلى بناء

> **هكذا تُحقّق الرواية المغربية، مجدّدا، مع مطلع العشرية الأولى من الألفية الثالثة، رغبة الانتصار للذاكرة الجماعية، عبر تثبيتها في تنويعات مجازية عديدة،**

هوية إنسانية متعالية. يتمّ إنجاز ذلك عبر تناولٍ فنيّ لمظاهر التعارض بين قيم الذاتي والغيري، واستبطان سمات التنائي والنفي المتبادل بين الهويات، وعبر استكشاف حوافز سوء الفهم بين الانتماءات المختلفة. ولمّا كانت الذاكرة الجماعية المعنية بالتصوير - وهي هنا الذاكرة المغربية - لا تفتر عن تنويع مضامين ذاك الاختلاف، فإن الرواية المغربية باتت مطالبة على الدوام بمواكبة التباسات الغيرية عبر صور وتمثيلات لا تنتهي، وبكفاءة بلاغية لا تفتأ تراجع مرجعياتها وآلياتها الإقناعية.

هوامش

1) يقول أحد الباحثين في هذا السياق : «تكاد مقولة الآخر تكون مقولة مؤسّسة للرواية العربية... أولا من حيث نشأة الرواية وظهورها... كنوع أدبي طارئ ومستحدث ما كان مقيضا له أن يرى النور قبل صدمة اللقاء بالغرب. فالرواية، من حيث هي نوع أدبي تكاد تكون بالتعريف «فن الآخر»... ثانيا من حيث البنية الروائية... فلنا أن نلاحظ أنه ليس من قبيل الصدفة أيضا أن يكون لـ «الآخر»... دور كبير في البطولة»، أنظر :

- جورج طرابيشي، «صورة الأخرى في الرواية العربية»، ضمن كتاب : صورة الآخر : العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير : الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص 797 - 798.

2) Anthony D. Smith, National Identity, Penguin Books, London, 1991, p. 25.

3) مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1, 2000.

4) صدرت طبعتها الأولى عن دار الهلال (ضمن سلسلة روايات الهلال)، بالقاهرة سنة 2001، وطبعتها الثانية في السنة نفسها عن منشورات سلكي إخوان بطنجة، وهذه الأخيرة هي التي سنعتمد في الإحالة على أرقام الصفحات.

حسن بحراوي

الرّواية البوليسية بالمغرب

يرى بعض مؤرخي الأدب، أن جذور الأدب البوليسي تغوص بعيدا في التاريخ القديم، ويحدّدون بدايته المفترضة مع الشاعر المسرحي الإغريقي سوفوكل، الذي جعل بطله أوديب يقتل والده ويفتح في أعقاب ذلك تحقيقا للبحث عن المجرم الذي لم يكن أحدا غيره هو نفسه. كما يشيرون إلى ما غصّت به تراجيديات شكسبير وراسين من مشاهد الانتقام (فيدرا وعطيل) والقتل والانتحار (روميو وجولييت) والجثث والدماء، وغير ذلك من توابل المأساة التقليدية، التي رأوا فيها إرهاصات جنينية لبداية نشوء هذا النوع الأدبي.

ومن جهتها حفلت روايات فولتير ودوستويفسكي والماركيز دوساد وألكسندر دوما وبالزاك، بمظاهر الجريمة والتحقيق. لكنها لم تتحول إلى روايات بوليسية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، ربما بسبب طغيان الطابع الثقافي عليها.

لكن الميلاد الحقيقي للرواية البوليسية يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع الأمريكي إدغار ألان بو الذي يعود إليه تأليف أول قصة بوليسية سنة 1841.

لكن الميلاد الحقيقي للرواية البوليسية يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع الأمريكي إدغار ألان بو الذي يعود إليه تأليف أول قصة بوليسية سنة 1841.

وقد أعطت كتابات الفرنسي جول فيرن، ابتداء من أوائل القرن العشرين، انطلاقة جديدة لهذا النوع من خلال روايتين كرسهما لانتقاد نقائص التحقيق البوليسي والجنائي، وإدانة تدخّل الاعتبارات السياسية في تضليل مسار العدالة.

ولكن الفضل في شعبية الرواية البوليسية يعود إلى الفرنسي موريس لوبلان بخلقه لشخصية أرسين لوبين (1905). ذلك الجنتلمان الظريف الذي يحتال ويسرق ويحمي حقوق الفقراء

من شطط الأغنياء والمتنفّذين ؛ وإلى الإنجليزية أغاثا كرسيتي التي نشرت بين 1920 (تاريخ نشرها لروايتها الأولى) و1976 (تاريخ وفاتها) حوالي مئة رواية وقصة بوليسية ترجمت إلى عشرات اللغات العالمية وبيع منها مآت الملايين من النسخ.

ويجمع الدارسون على أن هذا اللّون من التعبير الأدبي، قد انبثق عن التطور الحضري للمجتمع الصناعي الغربي في تزامن مع ازدهار العلوم والصحافة. كما يربطونه بظهور الشرطة النظامية التي تصدت لمكافحة الجريمة والتحرّي في دوافعها الاجتماعية والنفسية.

وتنتسب الرواية البوليسية إلى ذلك النوع من الأدب التحتي الذي ينشد الانتشار الواسع، ولا يأبه إلا قليلا للأوفاق التعبيرية والأسلوبية التي تجد مرتعها في حضيرة الأدب الرفيع، ومن هنا تواضعُ قيمتها الفنية والجمالية مقابل تركيزها على الأحداث والوقائع المثيرة.

وتقوم الرواية البوليسية كما راجت في الغرب على تيمة أساسية، هي وجود العنف بمختلف أشكاله، كالضرب والجرح والتقتيل والمشاعر المتناقضة. كما تستدعي توفر مجموعة من العناصر الضرورية مثل حضور اللغز، والتركيز على طرائق التحقيق البوليسي، وإثارة فضول القارىء باعتماد عنصر التشويق..إلخ

وتنتسب الرواية البوليسية إلى ذلك النوع من الأدب التحتي الذي ينشد الانتشار الواسع، ولا يأبه إلا قليلا للأوفاق التعبيرية والأسلوبية التي تجد مرتعها في حضيرة الأدب الرفيع، ومن هنا تواضعُ قيمتها الفنية والجمالية مقابل تركيزها على الأحداث والوقائع المثيرة.

وكان الكاتب فان دين قد وضع منذ 1928 عشرين قاعدة يجب التزامها في الرواية البوليسية. وقد اختصرها تودوروف إلى ثمانية من أهمها :

1- ضرورة أن تتوفر الرواية البوليسية على محقّق ومجرم وضحية أو أكثر.

2 ـ على المجرم ألا يكون محترفا بل يقتل لأسباب شخصية.

3 ـ لا مكان للعواطف والحب في الرواية البوليسية. وتتم الاستعاضة عنها بالصراع والكراهية وروح المغامرة.

4- على القاتل أن يتميز ببعض الأهمية في الحياة، فلا يكون خادما أو حارسا مثلا. إلخ...

5 ـ في الرواية البوليسية تفسّر الوقائع بطريقة عقلانية وعملية بحيث لا يكون هناك مكان للخيال أو الفانطاستيك.

6 ـ كما لا يوجد فيها مكان للمقاطع الوصفية الطويلة أو التحليلات النفسية وسواها من التأملات الفكرية.

ومعلوم أن هذا النوع من الكتابة لم يُرسّخ بعد حضوره في حضيرة الإبداع العربي، كما لم يحقق التراكم

الضروري الذي يجعل منه رافدا من روافد الإنتاج الأدبي في الوطن العربي. وذلك رغم مرور عدة عقود علي بروز نماذجه الأولى في كل من مصر ولبنان.

وفي المغرب، لم يكن هذا الأدب، وإلى وقت قريب، يحتل سوى حيّز ضئيل في الخريطة الأدبية بسبب من غياب تقاليد الكتابة البوليسية، و تقاعس الأدباء عن الخوض في هذا المضمار من ضروب الإبداع. فإذا استثنينا بعض محاولات الكُتّاب الروّاد من قبيل عبدالعزيز بنعبدالله وأحمد عبدالسلام البقالي ومحمد بن التهامي... فإن الحصيلة تبقى دون طموح أدبنا الحديث إلى ارتياد هذا اللون الطريف من ألوان الكتابة الجماهيرية.

ويبدو اليوم، أن الوضع قد تحسّن نسْبيا، وذلك في المقام الأول بفضل عمل كاتبين نشيطين هما ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي اللذان دأبا منذ بداية التسعينات، على تحسين مكانة الكتابة البوليسية وإعطائها المصداقية الضرورية التي تنقلها، وقد نقلتها بالفعل، من الهامش حيث الإهمال والنظرة الانتقاصية، إلى موطن الاعتراف والاعتبار الذي تستأهله بوصفها ممارسة أدبية راشدة.

ويمكننا القول، إن المساهمة المغربية في مجال الكتابة البوليسية، قد تجاوزت مرحلة التعلّم إلى اكتساب التجربة ومزيد من المهنية التي تبدو مظاهرها بارزة في العديد من الأعمال التي تحوّلت فعلا، و هي في طريق التحوّل إلى أشرطة تلفزيونية على هذا القدر أو ذاك من التوفيق والانتشار الجماهيري.

> إن المساهمة المغربية في مجال الكتابة البوليسية، قد تجاوزت مرحلة التعلّم إلى اكتساب التجربة ومزيد من المهنية التي تبدو مظاهرها بارزة في العديد من الأعمال التي تحوّلت فعلا، و هي في طريق التحوّل إلى أشرطة تلفزيونية

أما الكاتب ميلودي حمدوشي، فقد جاء إلى الكتابة البوليسية من ميدان الدراسة القانونية، وخاصة علوم الإجرام التي نال فيها درجة دكتوراة الدولة. وفي أعقاب سنوات طويلة من تقلّد مهام أمنية جعلته يتعرف على عالم الجريمة ومرتكبيها في العديد من المدن المغربية مثل فاس وطنجة والدارالبيضاء. وكان قد نشر خلال التسعينات مجموعة من الأعمال البحثية في مجال تخصصه، قبل أن يتصدّى لتأليف الرواية البوليسية التي ظهر له منها على الخصوص : «مجتمع الصدفة. 1991».. «خفاش النهار. 1994».. «دموع من دم. 1999».. «حوار الدموع. 2001».. إلى جانب روايتين اشترك في تأليفهما مع عبدالإله الحمدوشي وهما «الحوت الأعمى. 1997»، و«القديسة جانجاه.1999»...

وكان عبدالإله الحمدوشي الذي عمل في التعليم، قد بدأ حياته الأدبية بنشر ثلاث روايات اجتماعية هي : «الحالم. 1985»، «بيت الريح. 1992»،

«التسليم. 1995» ؛ قبل أن يدخل تجربة التأليف المشترك للرواية البوليسية مع زميله ميلودي حمدوشي. ثم واصل نشر أعماله الخاصة بروايته «الذبابة البيضاء 2000»، و«الرهان الأخير. 2001». كما كتب للتلفزيون المغربي العديد من الأفلام الطويلة، مثل «الباب الأتوماتيكي»، و«علاقة خاصة»، و«مطعم صوفيا»، و«الفراشة السوداء»، إلى جانب مسلسلات «الدارالكبيرة» و«السّاس» و«شجرة الزاوية».

ولإعطاء فكرة عن الجهود المبذولة في مجال الكتابة البوليسية بالمغرب، سنحاول في هذه العجالة أن نقدم للقاريء فكرة عن أهم أعمال الكاتبين، الخاصة والمشتركة. وذلك على سبيل ملامستها من حيث الموضوع والبناء ملامسة سريعة يقتضيها الحيّز المتاح لنا، على أن نختتم بملاحظات عامة تتجه إلى بيان ما نعتبره مميزات للرواية البوليسية في المغرب ممثلة في الكاتبين المذكورين.

«أم طارق» لميلودي حمدوشي

تنفتح رواية «أم طارق» على شخصية هذه المرأة غريبة الأطوار، التي نعلم أنها كانت زوجة لشخص يعمل مهرّبا للمخدرات، واختفى في ظروف ملغزة. ثم تتواصل بعثور

تنفتح رواية «أم طارق» على شخصية هذه المرأة غريبة الأطوار، التي نعلم أنها كانت زوجة لشخص يعمل مهرّبا للمخدرات، واختفى في ظروف ملغزة. ثم تتواصل بعثور رجال الدرك بشاطيء مهجور على علبة كارطونية وبداخلها أعضاء جثة بشرية هي عبارة عن جذع من دون رأس أو يدين.

رجال الدرك بشاطيء مهجور على علبة كارطونية وبداخلها أعضاء جثة بشرية هي عبارة عن جذع من دون رأس أو يدين. ولن يتأخر هؤلاء في العثور على بقية الجسد، الذي اتضح من التحرّيات الأولى، أنه لامرأة في مقتبل العمر اسمها وسيلة الحريزي، تنتمي لعائلة ميسورة ومتخرّجة من قسم اللغة الإسبانية بالجامعة.

ويقود التحقيق إلى أن هذه المرأة كانت على علاقة بشخص إسباني يقيم بكابونيكرو، ويعيش متنقلا بين المغرب وإسبانيا مدعيا أنه رجل أعمال. وعندما يتم إخبار والدة القتيلة بموتها لا تبدي أي حزن أو تأثر للحادث، بل تعترف أن إبنتها كانت ذات طبيعة جد متعجرفة وتحب المال كثيرا وتسعى للحصول عليه بكل الوسائل. ويختلط الأمر أكثر على المحقّقين عندما يذهب الضابط مصحوبا بأحد مخبريه للسهر في أحد المراقص، فتصطاد إمرأة من بنات الليل المخبرَ الذي كان يستعين به الضابط في البحث وتذهب به إلى جهة مجهولة.

وعلى سبيل استكمال التحرّيات، يسافر الضابط والمفتش إلى الشمال للقيام بتفتيش منزل الشخص الإسباني. وهناك يعثران على صورة كبيرة معلّقة لرجال ونساء تبدو وسطهم أم طارق التي لم تكن سوى

إمرأة المرقص. وعند ذاك، يسقط في يد الضابط وتساوره الشكوك بشأن مصير مخبره المختطف. ومما زاد الطين بلة، وصول مراسلة من جهاز الأنتربول تخبر بأن الشخص الإسباني عضو أساسي في عصابة دولية لتهريب المخدرات.

وبعد عودة الضابط ومفتّشه من رحلتهما إلى تطوان، تتحقّق تكهناتهما بصدد مصير المخبر الذي وجد مقتولا بعدة رصاصات في ضواحي المدينة. فيسارعان إلى تفتيش منزل القتيلة وسيلة الحريزي الذي لا يعثران فيه على شيء يذكر، اللهم بطاقة باسم زبيبة السلاسي التي لم تكن، مرة أخرى، سوى المرأة اللغز المسماة أم طارق.

وعند إلقاء القبض على هذه الأخيرة وإخضاعها للاستنطاق، تنتهي بالإدلاء باعترافاتها المفصّلة التي ستلقي الضوء على كل ما تقدّم من الوقائع والأحداث. ومضمنها أن ظروفها الحياتية البائسة قد قادتها وهي شابة إلى السقوط في مهاوي الرذيلة، كما حملتها على الارتباط بأحد مهرّبي المخدّرات الصغار الذي استولدها ابنها طارق قبل أن يختفي في ظروف شديدة الالتباس.

وسوف تعمل المصادفات بعد ذلك، على الدفع بأم طارق إلى أحضان عصابة التهريب الدولية التي يرأسها الشخص الإسباني حيث ستتعرف على رفيقته وسيلة وتقيم معهما في كابونيكرو. وهي تحكي أن وسيلة بسبب من طمعها وشدة جشعها ستقرّر تأسيس شبكة تهريب موازية تعمل فيها لحسابها الخاص. وعندما تكتشف العصابة ما تضمره وسيلة، ستقرّر تصفيتها في مدينة الدارالبيضاء لإبعاد الشبهات. وتُوكل الأمرَ لأم طارق التي ستنجزه بكامل العناية، لولا يقظة المخبر الذي تفطّن للأمر، وعمل على إفساد الخطة، ولذلك تقرّر الإجهاز عليه هو كذلك، تجنُّباً لكل المفاجآت.

ولن تنتهي الرواية بإدانة أم طارق بالجرائم التي ارتكبتها والقضاء على عصابة المهربين فحسب، بل بانتحارها داخل زنزانتها، تحسّرا وندما على كلّ ما اقترفته يداها.

«الذبابة البيضاء» و«الرهان الأخير» لعبدالإله الحمدوشي

تُعتبر رواية «الذبابة البيضاء» لعبدالإله الحمدوشي، محاولةً طريفة وغير مسبوقة في أدبنا الوطني بفضل وقوفها في منتصف المسافة بين الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي. وهي تدور حول مشكل الوباء الذي أصاب الطماطم المغربية من جراء هذه الحشرة الفتاكة التي انتقلت إليها عبر الشتائل المستوردة. وقد تداخلت مجموعة من العناصر لتعقيد



تُعتبر رواية «الذبابة البيضاء» لعبدالإله الحمدوشي، محاولةً طريفة وغير مسبوقة في أدبنا الوطني بفضل وقوفها في منتصف المسافة بين الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي. وهي تدور حول مشكل الوباء الذي أصاب الطماطم المغربية من جراء هذه الحشرة الفتاكة التي انتقلت إليها عبر الشتائل المستوردة.

الوضع. فهل يتعلّق الأمر بظاهرة طبيعية بدون خلفية آثمة، أم بمؤامرة دولية تستهدف الفلاحة الوطنية من خلال المساس بمنتوج الطماطم المغربية، وجعلها وقودا لصراع قديم بين منافسين أقوياء للمغرب في الميدان وهما إسبانيا وإسرائيل.؟

سوف يؤدي التحقيق الذي تستعرضه الرواية بكامل تفاصيله إلى حقيقة مدهشة، وهي أن المؤامرة ذات أبعاد دولية، أبطالها لوبيات أجنبية متنفّذة هدفها احتكار الأسواق وتخريب الطماطم المغربية للتخلّص من منافستها القوية للبضائع الإسبانية والإسرائيلية. وقد استفاد هؤلاء من مساعدة وتواطؤ بعض العملاء المغاربة من الذين دفعهم الفقر وضمور الوازع الوطني إلى بيع بلادهم مقابل حفنة من النقود.

ويُذكَر أن المؤلف قد استقى المادة الأولية لروايته من قصاصات الصحف ووكالات الأنباء، التي كانت تنقل أولا بأول، أصداء الموقف العدائي للمزارعين الإسبان من عبور الخضراوات المغربية، وخاصة الطماطم، لأراضيهم. كما تتحدث عن المنافسة غير العادلة التي تتعرّض لها الصادرات الوطنية في محافل السوق الأوروبية المشتركة نظرا لجودتها وأسعارها الزهيدة. ومن هنا تكتسي هذه الرواية راهنية كبرى، من حيث أنها تسهّل على أدبنا اختراق جدار العولمة بعد أن عجزت عن ذلك مؤسساتنا الاقتصادية والمالية.

وأما رواية «الرهان الأخير» لنفس المؤلّف، فهي تبني حبكتها على بيان رهان الديمقراطية والحرية بأوسع معنى ممكن. وفي حالة هذه الرواية، فإن المسألة تتعلق بإشكالية المنظومة القانونية التي تفترض أن يتمتع كل مواطن بحقه في الدفاع عن نفسه أمام القضاء، وخاصة بأهمية حصوله على محامٍ يتكفّل بحماية حقوقه وتجنيبه كل أشكال الشطط والغبن الذي قد ينوبه من لدن الضابطة القضائية.

وتدور قصة هذه الرواية، التي حوّلها المؤلّف بنفسه إلى شريط تلفزي بعنوان «مطعم صوفيا»، حول حكاية شاب مغربي تقوده ظروفه الصعبة إلى قبول العمل في أحد المطاعم لدى عجوز أجنبية، سوف تستدرجه إلى الزواج منها رغم فارق السن الهائل، بدعوى حاجتها إليه للإشراف على أعمالها.

وذات ليلة، وكان الشاب قد اعتاد الخروج للقاء صديقته المغربية الشابة في حديقة قريبة، سيصادف عند عودته إمرأته العجوز مضرّجة بدمائها في غرفة نومها بعد أن طعنها مجهول طعنات قاتلة. وبعد فتح التحقيق من طرف الشرطة



وأما رواية «الرهان الأخير» لنفس المؤلّف، فهي تبني حبكتها على بيان رهان الديمقراطية والحرية بأوسع معنى ممكن. وفي حالة هذه الرواية، فإن المسألة تتعلق بإشكالية المنظومة القانونية التي تفترض أن يتمتع كل مواطن بحقه في الدفاع عن نفسه أمام القضاء،

الجنائية ستتجه كل أصابع الاتهام للزوج الشاب، خاصة وأن كل الدلائل تدينه وتنصّبه مرتكبا نموذجيا للجريمة إياها. وأمام رغبته القوية في التستّر على صديقته التي كان بصحبتها وقت ارتكاب الجريمة، والتي تمثّل دليله المضاد، سيجد الشابّ نفسه في موقف يصعب عليه فيه أن يثبت براءته، ويقبل يائسا بوضعية المظلوم الذي لا حول له ولا قوة.

وقد كان مقدّرا للأمور أن تسير في هذا الاتجاه الحتمي، لولا أن قيّض للشابّ محامٍ متحمّس آمن ببراءته وقرّر بمبادرة شخصية منه، أن يقوم بتحرّياته الخاصة التي سيصل عبرها إلى تأكيد براءة موكّله والكشف عن القاتل الحقيقي الذي لم يكن غير ابن العجوز الأجنبية المقيم في الخارج، والذي زار والدته خصيصا لإثنائها عن التنازل عن إرثها للزوج الشاب، ولما لم توافقه على ذلك، دبّر عملية قتلها موهِما الشرطة بأنه كان قد غادر البلاد ساعة ارتكاب الجريمة.

ونحن نقف مع المؤلّف في هذه الرواية على نقائص تجريد المتهم من عناصر دفاعه، والزج به في دواليب المساطر القانونية التي لا تراعي إنسانية الإنسان، وتكتفي بتصديق الدلائل الظاهرة، مديرة الظهر لمكوّنات الجريمة في أبعادها الاجتماعية والنفسية.

«الحوت الأعمى» و«القدّيسة جانجاه» : روايتان مشتركتان

تعتبر رواية «الحوت الأعمى» الصادرة سنة 1997، أول تجربة مشتركة بين الكاتبين المذكورين اللذين سجّلا بها أول تدشين حقيقي لهذا النوع الأدبي بالمغرب.

وتدور أحداث الرواية حول عصابة نشيطة من مهرّبي المخدرات بشمال المغرب ،افتضح أمرها أول الأمر عبر التنصت على الهاتف والتقاط مكالمة مشبوهة عبارة عن لغز باللغة الإسبانية مفاده : «الحوت الأعمى في الماء نفس الأغنية».

وقد تصدى الضابط يقظان ومساعده عمر لمتابعة هذه العصابة وتضييق الخناق حولها تدريجيا مستفيدين من معرفتهما العميقة بأوساط المهرّبين، وتتبّع الثغرات الصغيرة التي يرتكبها أعضاء العصابة، وأساسا باستثمار حبّهما الكبير لمهنتهم الذي يترجمه شعارهما الدائم : التناغم في العمل والإخلاص في الأداء.

وهكذا، وعبر اتباع المسطرة القانونية والانكباب على تفحُّص أتفه التفاصيل المتصلة بموضوع التحقيق الذي يجريانه، سوف يتغلّب الضابط ومساعده على كل العراقيل التي تعترضهما، بما في ذلك عدم حماس رئيسهم لطريقتهما في العمل وكثرة



تدور أحداث الرواية حول عصابة نشيطة من مهرّبي المخدرات بشمال المغرب ،افتضح أمرها أول الأمر عبر التنصت على الهاتف والتقاط مكالمة مشبوهة عبارة عن لغز باللغة الإسبانية مفاده : «الحوت الأعمى في الماء نفس الأغنية».

الخطوط الحمراء التي يضعها في سبيلهما. وسينتهيان في وقت وجيز، إلى الكشف عن مستغلقات القضية التي يباشرانها باعتماد القاعدة البوليسية الذهبية التي تقول: إن التفاصيل الصغيرة تقود حتما إلى الحقائق الكبيرة.

وبالعثور على تفسير للّغز المتداول بين المهربين عن طريق الاجتهاد الذاتي والذي معناه أن «المخدرات أي الحوت الأعمى ستصل إلى الميناء بنفس الطريقة»، سيمسكان بالمفتاح الذي يمكّنهما من إلقاء القبض على المجرمين وإيداعهم السجن.

وبغضّ النظر عن الحبكة البوليسية المعقّدة ومقتضيات التحرّي الدقيقة التي تأهل بها القصة، فإن الكاتبين قد نجحا في صبّ روايتهما في قالب اجتماعي لا تخطئه العين، من خلال النفوذ إلى بؤر الفساد التي تنهش أحشاء المجتمع وتعرّضه إلى أبشع المصائر، مُحققَيْن بذلك معادلة صعبة يتواشج فيها البوليسي بالاجتماعي، والتقني بالأدبي، وذلك على نحو فيه الكثير من التناغم والانسجام.

أما الرواية الثانية المشتركة بين الكاتبين، فقد صدرت سنة 1999 تحت عنوان «القدّيسة جانجاه». وقد جاءت متضمّنة لقصتين على مألوف الروايات البوليسية الجادّة. فهناك قصة الجريمة ثم قصة التحقيق حول الجريمة. وتربط بينهما علاقة عضوية هي علاقة السابق باللاّحق.

وفي القصة الأولى، نتعرّف على البطلة جانجاه التي جاءت من مدينة طنجة إلى الدارالبيضاء، أملا في التمثيل في أحد الأفلام السينمائية، وذلك بتوصية من صديقها الصحفي علي الوزاني. يعقب ذلك اختفاؤها الغامض والملغز من مسرح الأحداث. وبعد مرور سنة على هذه الواقعة، تكتشف الشرطة في طنجة جثّة زوجها المهرّب المعروف مدفونة في حديقة فيلا جانجاه، مما يحرّك القضية ويطلق مرحلة البحث عن المتهمة المختفية.

وهنا تبدأ القصة الثانية التي تشغل أكثر من ثلاثة أرباع الرواية، وتدور أطوارها حول البحث الذي يقوم الضابط يقظان والمفتش عمر للكشف عن آثار زيارة جانجاه للدارالبيضاء، وخاصة زيارتها لبيت الكاتب الشهير عبدالله الزمردي ولقائها بالمخرج السينمائي الذي ستصطدم معه بعد حلولها الانقلابي ضمن مجموعته.

وعلى هذا النحو، تعرض علينا الرواية عالمين متنافرين يشكلان قطبين يتجاذبان البطلة جانجاه ومجتمع الرواية ككل: عالم التهريب والجريمة في طنجة، وعالم الكتابة

أما الرواية الثانية المشتركة بين الكاتبين، فقد صدرت سنة 1999 تحت عنوان «القدّيسة جانجاه». وقد جاءت متضمّنة لقصتين على مألوف الروايات البوليسية الجادّة. فهناك قصة الجريمة ثم قصة التحقيق حول الجريمة.

والسينما في الدارالبيضاء. وقد استطاعت البطلة بجنونها الخاص، أن تعْبر العالمين معا عبورا مدويا، وتفرض وجودها على الجميع، إلى درجة أدّت في آخر المطاف إلى مقتلها.

وفي لحظة يأس عارمة، سبّبها العجز عن إحراز تقدم في التحقيق، سيُغلق ملف زوج جانجاه القتيل في طنجة على أساس أن الجريمة محض تصفية حسابات بين مهربين. ويوشك ملف جانجاه المختفية في الدارالبيضاء، أن يلاقي نفس المصير. ستظهر على السطح قرينة بسيطة تعيد إحياء وساوس الضابط يقظان وتؤكد تصميمه على مواصلة التحرّيات. فقد لاحظ المفتش عمر وهو يحضر عرضا سينيمائيا لأحد أفلام الأستاذ الكبير، أن زوجة هذا الأخير ترتدي معطفا من الفرو الباذخ، قاده بحثه إلى أنه يعود إلى البطلة جانجاه.

وهنا تتسارع الأحداث وتحتدم الوقائع على نحو غير متوقع تقريبا ؛ ونفهم من الخيوط الأخيرة للحبكة أن جانجاه التي سبق أن قتلت زوجها المهرّب ودفنت جثته في حديقتها بطنجة، ستلاقي نفس المصير المحتوم في بيت الكاتب المشهور بعد مشاجرة نشبت بينهما في آخر الليل، وسيجري دفنها هي كذلك في خلفية حديقة المنزل.

وكان معطف الفرو الذي احتفظت به زوجة الكاتب تحت تأثير الإغراء والطمع النسوي، هو التفصيل الصغير الذي أدّى إلى كشف هذه الجريمة التي لم يكن للكاتب وزوجته من يد فيها إذا ما صدّقنا أقوالهما سوى يد الدفاع عن النفس.

خلاصة عامة

من بين مظاهر التجاوز لأوفاق الكتابة البوليسية المتداولة في تجربة الكاتبين ميلودي حمدوشي وعبدالإله الحمدوشي اللّذيْن نكرّس لهما هذه الأوراق، نستطيع أن نقف على بعض اللحظات الدالة على روح الاستقلالية التي يأخذان بها نفسهيما عند مباشرة كتابة هذا اللون من الإبداع :

1ـ كونهما يستبدلان حياد النوع البوليسي وبرودته، بمعانقة الضائقة الاجتماعية والاقتصادية التي يكتوي بلهيبها المواطنون من شخوص رواياتهما، سواء أكانوا مذنبين أم محقّقين أم أعوان السلطة العمومية. فهناك سعي حثيث من المؤلّفيْن إلى التقاط مظاهر الفساد الاجتماعي التي تكون ثاوية وراء العديد من حالات الإجرام.

كما نجدهما يعمدان إلى فضح عالم المشرّدين من العاطلين والسكارى وأشباههم من الفئات المهمّشة التي تجد نفسها على عتبة

كونهما يستبدلان حياد النوع البوليسي وبرودته، بمعانقة الضائقة الاجتماعية والاقتصادية التي يكتوي بلهيبها المواطنون من شخوص رواياتهما، سواء أكانوا مذنبين أم محقّقين أم أعوان السلطة العمومية. فهناك سعي حثيث من المؤلّفيْن إلى التقاط مظاهر الفساد الاجتماعي التي تكون ثاوية وراء العديد من حالات الإجرام.

الفضيحة بل الجريمة. وفي ذلك تشترك العديد من شخوصهما ومواقف أبطالهما في تماسّها مع محيط الانحراف والمخدّرات.

ومن ذلك أيضا، حرصهما على إعطائنا صورة عن تلك التجمّعات المنحرفة الصغيرة التي تزدهر في المدينة المغربية منْ مثل مجتمع التهريب والسهر الليلي غير البريء في طنجة، أو مجتمع الدعارة والامتهان الخلقي في مدينة الدار البيضاء.

وكل هذه الملامح وغيرها، يسجّل بها المؤلّفان خصوصية تجربتهما في الكتابة البوليسية، التي يجعلان لها وظيفة تخليقية وتهذيبية تقريباً، ويبْعدها بالتالي عن ذلك الحياد المزعوم، الذي روّجت له كتابات كبار الروائيين البولسيين لأمر كامن في نفوسهم ، ويستعصي على فهم مَنْ يعتبر الأدب رسالة في المقام الأول.

2 ـ مظهر آخر تكرّسه الكتابة البوليسية لدى هذين الكاتبين، وخاصة لدى ميلودي حمدوشي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «مَفْهَمة الكتابة البوليسية»، والذي نقصد به الميل الملموس نحو إشاعة تلك المعرفة النوعية بالعديد من الموضوعات ذات الصلة الوطيدة بعالم الإجرام ومحيطه وحيثياته. ألم يكن هذا الكاتب هو نفسه خبيرا أكاديميا بارزًا في الميدان، درس ويدرّس علوم الإجرام في الجامعة المغربية، وأدار العديد من مؤسسات محاربة الإجرام بألوانه المختلفة؟

مظهر آخر تكرّسه الكتابة البوليسية لدى هذين الكاتبين، وخاصة لدى ميلودي حمدوشي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «مَفْهَمة الكتابة البوليسية»، والذي نقصد به الميل الملموس نحو إشاعة تلك المعرفة النوعية بالعديد من الموضوعات ذات الصلة الوطيدة بعالم الإجرام ومحيطه وحيثياته.

كل ذلك ربما كان حافزه على مغادرة الوصف المحايد للواقعة الإجرامية والمضيّ بعيداً في تحليل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والقانونية. وذلك، على نحوٍ يحوّل بعض مقاطع قصصه ورواياته إلى دروس خصبة ومباشرة أحيانا، في إطلاع القارىء على طرائق التحقيق والتحرّي وأشكالهما المتبعة لدى رجال الأمن والدرك، وتقديم كافة التمييزات العلمية القائمة بين العنف المادي والرمزي، أو الحديث المنهجي عن أنواع القتلة بحسب أساليبهم وأهدافهم من ارتكاب الجرائم.

وقد يرى البعض في سوق هذه المعلومات المستفيضة أحيانا، نوعا من الخروج الطوعي عن مسار الحكاية واستطرادا يشوّش على القارىء الذي تكون غايته الأولى هي الإمساك بالحبكة. لكن المؤلّف، وكأنما يجعل من مسؤوليته توضيح بعض ما يراه مستغلقا، يتلطّف كثيرا في استعراض تلك المعارف على جرعات، يعرف كيف يوزّع مواقيتها ومواطن الحاجة إليها.

3 ـ وقريبا من هذا السياق، نعثر في بعض المواقع من كتاباتهما على

ما يورده المؤلّفان، أو السارد إذا تحرّينا الدقة، من حديث حول الحياة الداخلية للعاملين في ميدان مكافحة الجريمة، من قبيل التعاون بين الدرك والأمن، والذي لم يكن دائما على ما يرام. بدليل المنافسة وأحيانا الصراع الذي يقوم بينهما أثناء مراحل التحقيق ورغبة كل واحد منهما في الاستفراد بنتائجه؛ أو الحديث عن تسلّط بعض كبار مسؤولي الأمن والدرك الذين يظلون يربطون بين نجاح مرؤوسيهم في التحقيق والعثور على المجرمين، وبين ترقيتهم الإدارية، الشيء الذي يحوّل العمل اليومي لهؤلاء الكادحين الصغار، إلى امتحان عسير يرهن المستقبل المهني ويتحكّم في المصير الحياتي.

وإجمالا، يعمل المؤلفان على إطلاعنا أولا بأول على ظروف العمل الصعبة لدى هذه الفئة من مساعدي العدالة التي لا تتأفف أو تتذمر رغم ما يتهدّدها على الدوام من مخاطر الانتقال التأديبي أو التوقيف عن العمل..إلخ

ويدلنا كل ذلك، على تلك النظرة الشمولية التي تتحكم في مقاربة المؤلّفَيْن للجريمة في أبعادها المختلفة، وخاصة من جهة القائمين على كشفها والتحرّي في أسبابها ومسبباتها.

4 ـ نقطة أخرى نسجلها في اتجاه الكاتب ميلودي حمدوشي خاصة عند مباشرته التأليف، وهي هذه المرة من مستوى تعبيري وأسلوبي وتهمّ انفتاح الكتابة البوليسية لديه على السجّل الأدبي التراثي والمعاصر معا. ونحن نقف على هذا المظهر في أغلب ما كتبه من قصص وروايات. ففي مجموعته القصصية «حوار الدموع» مثلا، يستحضر العديد من الأدباء الكلاسيكيين من خلال أبيات شعرية لحسان بن ثابت وأخرى لأبي العلاءالمعري، ومن المعاصرين نصادف شواهد من نزار قباني وأحمد شوقي، كما يجري استثمار نص لجلال الدين الرومي الذي يقتبس منه عنوان إحدى قصص المجموعة: «موتى الخبز».

نقطة أخرى نسجلها في اتجاه الكاتب ميلودي حمدوشي خاصة عند مباشرته التأليف، وهي هذه المرة من مستوى تعبيري وأسلوبي وتهمّ انفتاح الكتابة البوليسية لديه على السجّل الأدبي التراثي والمعاصر معا.

ويتمّ كل ذلك من لدن الكاتب في سياق من التناصّ الذي وإن كان مألوفا ومرعيا في القصص والروايات الأدبية، فإنه يأتي حريف النكهة في القصص البوليسي. لكن المؤلف، وفي إطار استقلاليته التي رسمنا بعض ملامحها، يراهن على التسويّة بين الأدبي والبوليسي. ويعمل بلا هوادة فيما يبدو على الارتقاء بالنوع الشعبي الجماهيري الذي هو القصة البوليسية إلى مصافّ الأدب العالِم والرفيع، الذي لا يهمل الأسلوب والتعبير على حساب الحدث والحبكة.

وأخيرا، فمع نصوص الكاتبين ميلودي حمدوشي وعبد الإله

الحمدوشي يصح أن نتحدث عن قصة اجتماعية أدبية بوليسية، تحقّق أهم شروط النوع الأخير، أي الجريمة والمجرم والضحية والمحقّق. لكنها تقدّم باليد الأخرى تجربة نوعية في إنتاج نص يتوفر على إبداعيته الخاصة، ويرسم أفق انتظاره الخاص.

عبد الفتاح الحجمري

أناقةٌ مُؤَجَّلة

1. استهلالُ الأناقة

يوهمنا الميلودي شغموم، وبتواطؤ مع سارد روايته «**الأناقة**»[*]، أنه يؤرّخ لوقائع «اليوم السعيد» من فبراير 1998، وما جرى لعادل وصديقه إبراهيم لمّا علِما بنبأ ترشيح زينب الرّنجي وزيرة في تشكيلة الحكومة الجديدة. وزينب التي شاع بين شخصيات الرّواية ترشيحها لهذا المنصب، واحدة من سلالة عائلة آل الشكور المصابة دائما والممتحنة في المال والبنين ؛ ولذلك غيّرت هذا الاسم، منذ قرنين، إلى الرّنجي. لكنّهم ظلّوا معروفين دائما وأبداً بآل الشكور أو الصالحية، نسبة إلى صالحه أتيس الشكور، أو صالحه بنت الخضير الخماس. وقصّة هذا النسب تدعو إلى التأمّل، لأنها لا تربط الماضي بالحاضر فحسب، بل لأن الماضي هنا يتمّمُ الحاضر ؛ فالمجاز الذي يؤثّث سيرة صالحه وصالحه يمْنح للحكاية بعدها «الأسطوري» كما قد يبدو جليّاً للوهلة الأولى، ويغدو ـ عند التمعّن ـ تعبيراً عن «شعور» الحكاية لما يُظهره من مصيرِ قاسٍ وكينونة مُرهقة ومتوتّرة ومنكسرة، إنْ في لحظات اليأس الشديد أو لحظات الأمل الكبير ؛ وبهذا يتداخل المصير الفردي مع المصير الجماعي حين ظلَّ قَدَرُ آل الشكور أو المامون أو الرّنجي على ما هو عليه منذ ظهور صالحه وصالحه إلى اليوم.

المجاز الذي يؤثّث سيرة صالحه وصالحه يمْنح للحكاية بعدها «الأسطوري» كما قد يبدو جليّاً للوهلة الأولى، ويغدو ـ عند التمعّن ـ تعبيراً عن «شعور» الحكاية لما يُظهره من مصيرِ قاسٍ وكينونة مُرهقة ومتوتّرة ومنكسرة،

ويخبرنا السارد أن آل الشكور في نظر الناس من أهل الشُّكْر والأناقة والصّلاح والتقوى، وعند أنفسهم من أصحاب المآسي والمحنة والاختبار.

دعوني أبيّن لكم كيف يحوّلُ ساردُ الرواية التاريخَ (الفردي والجماعي) إلى حكاية مُلَغّزة تتداخل فيها المصائر والأقدار :

[*] الميلودي شغموم، **الأناقة**، رواية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001، 157ص.

حين يبسط السارد في مفتتح الرّواية «تصميمه» ويثبته بالحصى معيّنا موقع «الصالحية» الكبرى، فإنه يخبرنا أن هذه المدينة من إنشاء امرأة شديدة البساطة: صالحة أتيس الشكور. قد يكون هذا مصدراً للحكاية الملغّزة حين تبدو «مركز جذب» بالنسبة للمدينة والقبيلة على حدّ سواء، إلاّ أن حكاية صالحه بنت شيخ القبيلة وصالحة بنت الخماس شديدة الإيحاء، لأنها تُماثل بين عالم غرائبي وآخر واقعي؛ كأنها تودُّ أن تقول: كلاهما مفيد في معرفة مُمكنات الوجدان، والإيمان بقيمة انتماء السُّلالة إلى ذاكرةٍ وتجربة.

2. أناقة الحكاية انتماءٌ ورجاء

«الحكاية انتماءٌ ورجاء» يقول العطوي صاحب «كتاب النّور في أخبار الشكور» (ص.13). الحكاية انتماء ورجاء، بمعنى: لكيْ نفهم الواقع المحيط بنا ونستوعب قيمه المتفاعلة، يلزمنا - أحياناً - هذا البديل الغرائبي الذي يتحوّل من مجرّد عنصر بنائي، إلى «رؤية للعالم» تحقّق بواسطتها الكينونةُ توازناً (بل أكاد أقول تلاحماً) مأمولاً بين الحقيقة والتوهّم.

تبدو زينب الرّنجي في «**الأناقة**» بطلة الرواية. حضورها لافت للنظر وتنسج حوله العديد من المواقف والذكريات والآمال. نعلمُ أنها رحلت





تبدو الشخصيات في رواية «الأناقة» للميلودي شغموم، مهَوّسَة بملاحقة تفاصيل اليومي في أدقّ التباساته ومفارقاته وتعقيداته. وتُجَلّي هذه الملاحظة ميسما دَالاّ يمكّن الشخصيات من التعبير

إلى أوروبا ابتداء من يوليوز 1973 لدراسة الفن، واستقرت بباريس لتنخرط ضمن حركات التحرّر والانعتاق التي كانت سائدة آنئذ. انخرطت فيها و«ساهمت في تمديد السكّة الحديدية بألبانيا، وحملات إيصال الدعم إلى كوبا والڤيتنام، كما شاركت في الثورة الثقافية الصّينية، وتدرّبت على السلاح مع الفلسطينيين. خمساً وعشرين سنة لم تجد فيها ما يكفي من الوقت للدراسة اللهمّ إلاّ بعض السويعات التي حضرت خلالها القليل من دروس فوكو وألتوسير!» (ص.89 من الرواية). ولمّا عادت زينب مع رفاقها العائدين إلى الوطن، بدا لها البلدُ متغيّراً بشكل مخيف، شيء واحد ظهر لها مبرّرا للبقاء في الوطن: حركة المرأة التي ازدادت قوة ونشاطاً، وبعض جمعيات حقوق الإنسان. عدا ذلك: تقهقر ملحوظ حدّ الإفلاس. الظاهر ممّا سلف، أن السارد يلتقط لحظات دقيقة من حياة زينب الرّنجي المسكونة بالقلق والتوتّر والمغامرة والاعتراف.

3. وفاءً لذكرى أناقة ضائعة

تبدو الشخصيات في رواية «الأناقة» للميلودي شغموم، مهَوّسَة بملاحقة تفاصيل اليومي في أدقّ التباساته ومفارقاته وتعقيداته. وتُجَلّي هذه الملاحظة ميسما دَالاّ يمكّن الشخصيات من التعبير وامتلاك

قدرة الكلام. إنها شخصيات تتكلّم، وحتّى حين تصمت تكلّم نفسها: حواراتٌ عميقة تدور بين عادل وإبراهيم وبقية الشّلّة في مقهى «اليوم السعيد»، حوارات أخرى صاخبة وساخرة تجمع بين الحريزي والعبدي والهادي، أو بين السيدة الوقور والبتول وزينب. ومن الحوارات اللاّفتة للنظر في الرواية، حوار «الزعيم» مع زينب لمّا التقاها ببيت البتول وعرض عليها العمل معه وزيرةً مكلّفة بالتضامن والرعاية في الحكومة الوطنية، أو حكومة التغيير والتناوب كما يسمّيها راديو المدينة. ويستعيد الحديث بينهما أجواء التغيير ومصلحة البلد ومواجهة الخصوم والتضحية من أجل مقاومة انسداد الأفق وتطويق الأزمة.

وليس الكلام في هذه الحوارات تقنية سردية فحسب، ولكنه - بحكم العوالم التي يصفها عبر الترميز والهزل أحيانا، أو الصلة بالراهن واليومي أحيانا أخرى - تصريفٌ لما يراه الكاتب محفّزاً على تفتيت صلابة الواقع، حتى لا يبدو أقوى من الشخصيات أو بعيداً عنها.

كلامُ الشخصيات في رواية «**الأناقة**» ذاتيّ وحميم، ولعلّه وسيلتها الوحيدة لمقاومة اليأس أو خيبة الحظ.

يقول إبراهيم معلّقاً ومعقّبا على كلام صديقه عادل: «لابأس، لابأس، من أن تعبّر عن حالك، يا صاحبي، فاتركني الآن أعبّر عن حالي، فأنا، وفي هذا الموضوع بالذات والصفات ذاتها، لا أظنّ أني أمارس الكلام مثلك: يحدث أن نريد الكلام لنتكلّم فقط، الكلامَ لذاته، وهو شيء مفيد وأساسي، وإلاّ فإننا ننفجر ونحرق.» (ص.53).

4ـ والأناقةُ... ليست حكراً على أحد

تنشغل رواية «**الأناقة**» لشغموم، إذن، باستعادة لحظات سياسية واجتماعية قد لا يُخطئ المرء حين يروم مطابقتها مع «وعيها القائم»، استعادة تلك اللحظات ضرورة حكائية لأنها تبيّن المنحى التخييلي الذي يحوّل «الواقع القائم» إلى «وعي ممكن» يمنح زينب الرّنجي - مثلا - إمكانية التفكير في مصيرها «الذاتي» و«السياسي». لا تستْطيع زينب الجزم، إنها مُتردِّدة ولم تحسم في اقتراح «الزعيم»: هل تقبل منصب الوزيرة أمْ لاَ؟ تنتهي أحداث الرواية آخر فبراير: زينب تُفكّر وحيدة وحزينة: ماذا ستفعل؟

لا ندري.

يدورُ بين عادل وإبراهيم حديث حول الأناقة في فصل مثير وعميق الدّلالات: «الرنجة». ويستند حديثهما على مناقشة أفكار

> تنشغل رواية «الأناقة» لشغموم، إذن، باستعادة لحظات سياسية واجتماعية قد لا يُخطئ المرء حين يروم مطابقتها مع «وعيها القائم»، استعادة تلك اللحظات ضرورة حكائية لأنها تبيّن المنحى التخييلي الذي يحوّل «الواقع القائم» إلى «وعي ممكن» يمنح زينب الرّنجي - مثلا - إمكانية التفكير في مصيرها

للبروفيسور العوني وأخرى للبروفيسور جمال. ثمّة حديث عن صور متعدّدة للأناقة: أناقة القناع، أناقة الوظيفة أو المهنة، أناقة البساطة، أناقة الواجهة، أناقة الخواء. يفرز هذا الحديث - في تقديري - طبيعة المفارقة التي يمكن للكينونة أن تعيشها في علاقة بالعالم المحيط بها؛ وبصرف النظر عن الطابع البرّاني والجوّاني لقيمها الذاتية أو الموضوعية. هكذا، يأتي حديث شخصيات الرواية عن الأناقة مشحونا بالسخرية حيناً، وبنبرة كاريكاتورية حيناً آخر.

ولحكمة ما، يحتلّ هذا الفصل وسط الحكاية. كأنّه معبر للربط بين حالات من السلوك السائدة والقيم الثقافية التي تُحوّلها الحكاية إلى علامات اجتماعية وإيديولوجية. من هنا، يبدو لي أنّ الأفكار التي تطرحها الرواية بخصوص الأناقة تتجاوز هذا البُعد الرمزي أو الاجتماعي، وتعانق أبعاداً أخرى تعيها شخصيات الرواية وتعبّر عنها بهذه الصيغة أو تلك، حين يتعلق الأمر بسلوكات التخفّي والتقنّع، أو التلقائية والمرونة والشفافية. أقرأ في صفحة 78 هذه الفقرة المعبِّرة: «...الشخص الأنيق حقاً، كما تعلم، أيها القارئ الكريم، لا يرتدي أغلظ اللباس وأثقله، ومثله لا يحسّ أمامه بأنه ظلّ أو صدى فارغ إذ يرتبط لديه القناع بدور محدود في الزمان والمكان، كأنه ممثّل بارع يلعب الدّور في وقته ومكانه ثم يتخلّص من قناعه ليلعب دوراً آخر مختلفا عنه، وبالتالي فإنه حرّ في جسده، تشعر أنه يمتع ويستمتع به في حرية وتلقائية ومرونة وشفافية.».

5. سِحْرُ حكاية أنيقة

أفترض أنّ سِحْر الحكاية في الرواية لا يعود فقط إلى قدرتها على إيهام القارئ بواقعية الأحداث أو تقاطع أفعالها مع إمكانات التخييل وعوالمها الممكنة كما تقول إحدى نظريات المنطق وتحليل خطاب الأدب، بل يعود كذلك إلى قدرتها على منح شخصياتها تجربة وجودية تختصرها لحظات وجدانية ورمزية وإنسانية توجّه سلوكها ومصيرها عبر الحلم والتذكُّر والاستيهام والحبّ والفرح والسلطة والمرارة. وهذا ما يجعل الحكاية في الرواية غنيّة وذات تشييد دلالي حامل لخطاب منفتح على فضاءات الكينونة والتاريخ والإيديولوجيا.

لكلّ حكاية فلسفة. ولأنها تبني أفكارها انطلاقا من لحظات بعينها، فإن عوالمها التخييلية تسعف قارئها على تمثّل قيم التحوّل والاحتمال والغربة والاغتراب والاختفاء والانتهاز والخداع.

لكلّ حكاية فلسفة. ولأنها تبني أفكارها انطلاقا من لحظات بعينها، فإن عوالمها التخييلية تسعف قارئها على تمثّل قيم التحوّل والاحتمال والغربة والاغتراب والاختفاء والانتهاز والخداع.

يهمّني - في ضوء ما سلف - أن ألفت النظر إلي صلة الحكاية بالكتابة. إذ

عبرها تتكشّف مواقف الشخصيات وأفكارها، وترسم الأزمنة والأمكنة وتشيّد الكلمات واللغات. وتزداد أهمية صلة الحكاية بالكتابة من خلال البناء العامّ لكلّ رواية وما يستتبعه من صيغ في السرْد تنوّع التفاصيل والإشارات. وبين الحكاية والكتابة يبرز صوتُ السارد مدمجا ضمن عدّة أصوات أخرى قد تظهر أو تختفي، لكنها تُعلن منظوراً وزاوية نظر تسهم في تجسيد الوقائع والحالات. إن سارد الحكاية وقبل أن يكون راوياً هو وعي، وليس مجرّد مكوّن من مكوّنات

> إن سارد الحكاية وقبل أن يكون راوياً هو وعي، وليس مجرّد مكوّن من مكوّنات الخطاب الروائي. كلامُ السارد حكاية، وهو أيضا كتابة :

الخطاب الروائي. كلامُ السارد حكاية، وهو أيضا كتابة :

ولذلك كلّه، «**الأناقة**» :

هذه رواية حيوات بسيطة تحاول أن تتجاوز العجز وتتخطّى التردّد. كائنات هذه الرواية بلّورية تعكس الحكايةُ أعماقها الصافية. ترمي بنا «الأناقة» في عالم نظنّ أنّنا نعرفه، لكنها ترسم لنا ـ في الواقع ـ عالماً منفتحا على عدّة احتمالات فيها من الحبّ قَدَرٌ، ومن الإرادة قدرٌ آخر، ومن الأحزان وصفاء الوجدان قَدْرٌ ثالث.



نعيمة هدي

الكتابةُ المولودةُ حديثاً*

على الرغم من تعثُّر الكتابة النسائية في سياق الرّواية المغربية، فقد أصبحت اليوم موجودة وبشكل أقوى من المنع والتعتيم، فقد استطاعت النساء تحقيق بعض الانتصار، حيث أصبح الكمّ لا يستهان به، والكمّ هو شكل من النوعية وعلامة اختلاف تحول النص المكتوب من النساء إلى نص معروف، وبذلك يسمح تراكم الكتابة النسائية باكتشاف ثوابت في الأشكال والتيمات.

لذلك وردت كتابات المرأة أطبيوغرافية أو روائية متخيّلة، ساردة للذات وعارضة للأنا. فكانت بمثابة سير ذاتية سواء استعملت ضمير المتكلم أم الغائب، فقدمت تجارب أنثوية كشفت من خلالها عن خصوصيات الذات الكاتبة وتيماتها معتمدة في ذلك الربط بين البعد العام والخاص.

> والروائيات المغربيات إن اشتركن في التعبير عن الذات النسائية، فقد اشتركن أيضا في البوح بتشظّيها وانهزامها ويأسها من تحقيق التغيير والاندماج في المشروع الحداثي

والروائيات المغربيات إن اشتركن في التعبير عن الذات النسائية، فقد اشتركن أيضا في البوح بتشظّيها وانهزامها ويأسها من تحقيق التغيير والاندماج في المشروع الحداثي. هذا التعبير والبوح يقترنان بمرحلة تعتبر امتدادا لمرحلة خيبة الأمل التي طبعت نظرية ما بعد الاستعمار التي تناولتها بتفصيل الكاتبة **ليلى أبو زيد** في «عام الفيل» و«رجوع إلى الطفولة» خلال التسعينيات. ففي الروايتين معاً طرحت الكاتبة أسئلة نظرية وتطبيقية حول العلاقة بين أوضاع المرأة والبرنامج الثوري للتحرّر الوطني من خلال سيرة ذاتية لامرأة منخرطة في المقاومة التي باعت من أجلها الغالي والنفيس، فكانت مشاركتها تحدّيا وإعادة تحديد للأدوار الأنثوية التقليدية بحيث كانت المساواة بين الجنسين في صفوف المقاومة واقعا حقيقيا

* استوحينا هذا العنوان من كتاب الناقدة النسوية الفرنسية هلين سيكسو الذي نشرته في منتصف السبعينيات قدمت فيه دراسة عن صعوبة اقتحام المرأة لعالم الكتابة في المجتمعات الذكورية.

فرضته ظروف الاستعمار. إلا أن هذا الأمل سرعان ما انطفأ نوره وعوّضته الخيبة وانسداد الآفاق مباشرة بعد الاستقلال، فأصبح الشكّ والانشطار والشعور بالضياع واقعا جاثما، لقد تغيّرت الأوضاع وأصبحت «زهرة» غير مناسبة للمرحلة الجديدة، مرحلة ما بعد الاستعمار، فكان مصيرها هو الاجتثاث من الذين استفادوا من التغيير، ابتداء من الزوج الذي طلّقها إلى أصدقاء الأمس الذين غيّروا جلدتهم ولم يعد بمقدورهم تحمّل الماضي الذين سعوا جادّين لنسيانه.

وتطرح ليلى أبوزيد نفس التيمة في روايتها السيرذاتية «رجوع إلى الطفولة» من خلال سرد الوضع الواقعي لامرأة مناضلة مثل «زهرة» تمر من نفس تجربتها، تهرّب السلاح وتطوف من سجن لآخر مقتفية أثر زوجها المقاوم، ليجيئ الاستقلال فيكافأ الزوج ويحصل على منصب عال وتكون هي الضحية الأولى التي يدير لها ظهره حين يستبدلها بعشيقة، فتقوم الكاتبة بالتعبير عن خيبة الأمل بعد الاستقلال، وتوجّه نقداً لاذعا لأولئك الذين يسمّون أنفسهم مناضلين ولا ينصفون نساءهم وأبناءهم بقولها «أيّة ثورة وأيّ نضال وأيّة مصلحة وطنية؟. مناضلون لا يحتفون بالحلال لا فرق بينهم وبين خصومهم. كيف يناضل المرء لإقامة الحد على الدولة وهو لا يقيمه على نفسه»؟[1] فخيبة الاستقلال تتمظهر في تقديرها في كونه لم يحقّق تحريرا، وإنّما جاء بتغيير طفيف وسطحي فلم يتحرّر الرجل بعد لكي تتحرر المرأة.

في هذا الاتجاه، اتجاه تحرير الرجل بالأساس، وتحرير المرأة والمجتمع ككل من مفاهيم الذكورة والأنوثة لتحقيق المساواة، سارت كتابات المرأة المغربية للرّواية العربية مع مطلع الألفية الثالثة، فعبّرت عن الذات النسائية وشعورها بالتهميش والضياع والظلم الاجتماعي والسياسي. عبّرت من خلال روايات تجمع بين الروائي والسير ذاتي، نظرا للتشابه العميق بين الجنسين الأدبيين، فكل الأساليب المستعملة في السيرة الذاتية لإقناعنا بصدق الحكاية نستشفّها في الرّواية، ويبقى الاختلاف بينهما قائما في مستوى عناصر أخرى خارج النص، حيث يفترض في السيرة الذاتية وجود تطابق بين الكاتب والسارد والبطل، ولا يوجد داخل النصّ ما يثبت ذلك، إذ إن السيرة الذاتية جنس أدبي يتأسّس على الثقة، وبالتالي، فهو جنس وثوقي بمعنى من المعاني، يكون هم كُتّابه بالأساس هو تشييد «عقد سيرذاتي» بواسطة اعتذارات وشروحات ومقدّمات وإعلان عن النوايا تستهدف إقامة تواصل مباشر مع القارئ. وذلك، على منوال ما ورد

في هذا الاتجاه، اتجاه تحرير الرجل بالأساس، وتحرير المرأة والمجتمع ككل من مفاهيم الذكورة والأنوثة لتحقيق المساواة، سارت كتابات المرأة المغربية للرّواية العربية مع مطلع الألفية الثالثة، فعبّرت عن الذات النسائية وشعورها بالتهميش والضياع والظلم الاجتماعي والسياسي.

في مقدمات روايات ليلى أبوزيد فقد «كانت الشخوص والفضاءات والأحداث موجودة في الحياة ورهن الإشارة. كانت شخوصا وفضاءات وأحداثا عرفتها وسمعت بها، ومع ذلك، فإن كل شخص مكوّن من مواصفات أشخاص حقيقيين عدة». «كنت وأنا أمارس تلك الأجناس من الكتابة إنما أبحث عن نفسي»[2].

وتقول في مقدمة رواية «رجوع إلى الطفولة»: «كتبت هذا الكتاب بطلب من الأستاذة إليزابيت فرنيا من جامعة تكساس لينشر بالإنجليزية في كتاب جماعي يصدر في الولايات المتحدة لكتاب عرب عن طفولتهم[3].. وإن من مميزات هذه العملية أن جاء النص متصفا بصراحة تامة[4].

أما **مليكة مستظرف** فتعلن منذ البداية عن خلفيتها السيرذاتية بكل وضوح: «. حاولت مرارا أن أبدأ. . وأسرح بأفكاري بعيدا. في الماضي البعيد. وعندما أستفيق من شرودي أجدني قد رسمت ندوبا وخطوطا كتلك التي أحملها في ذاكرتي. لِمَ أنبش الماضي؟ لِمَ أنكأ الجراح؟ لكي أرتاح. ولن أرتاح إلا إذا تقيأت على وجوههم كل ما ظل محبوسا في جوفي طوال هذه السنين»[5].

بينما لم تحدّد **خديجة مروازي** فيما إذا كان النص سيرة ذاتية أم رواية، حيث سجلت في أسفل غلاف الكتاب أنه رواية، في حين يصرح عنوان «سيرة الرماد» أننا أمام سيرة غيرية نستنتجها أيضا من شفافية القصة ونبرتها، حيث تقبض الكاتبة على مجموع التفاصيل التي تعيد تأويلها وكتابتها، وتجعل من الحبكة والتخيّل طريقة لقول أو الإيحاء بحقيقة دفينة في أغوار الأنا.

إن ما يميّز السيرة الذاتية عن الرّواية ليست الدّقة التاريخية المستحيلة، وإنما فقط المشروع الصادق لفهم الكاتب لحياته الخاصة، فوجود مثل هذا المشروع هو الذي يهمّ وليس الصدق الذي هو في نهاية المطاف، مستحيل. وبقدر ما هو طبيعي مطالبة كاتب السيرة الذاتية بمشروع قول الحقيقة، فسيكون من السذاجة بمكان، مؤاخذته لعدم النجاح في مشروعه، لأن ما يهمّنا من السيرة الذاتية هو المنظور الذي يعالج به الكاتب سياق الأحداث ومعنى حياته عند تقييمه لها.

إن مفارقة السيرة الذاتية هي أن الكاتب مضطرّ لإنجاز مشروع الصدق المستحيل باستعماله لكلّ الأدوات الرّوائية، ذلك أن السيرة الذاتية هي حالة خاصة للرواية، أو هي شكل روائي خاص وليست شيئا خارجا عنها.

إن هذه العلاقة بين الكتابة والهوية هي بالنسبة للمرأة ضرورة



إن مفارقة السيرة الذاتية هي أن الكاتب مضطرّ لإنجاز مشروع الصدق المستحيل باستعماله لكلّ الأدوات الرّوائية، ذلك أن السيرة الذاتية هي حالة خاصة للرواية، أو هي شكل روائي خاص وليست شيئا خارجا عنها.

ملحة، فكتابتها تسرد الذات، تجسّد النسائي عن طريق الإغراق في الأنا كرد فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بوجودها، ومن هنا كان من الصعب التمييز بين المرأة الكاتبة وشخصيتها المكتوبة. تقول الناقدة الفرنسية هلين سيكسو : «ينبغي للمرأة أن تكتب نفسها، وأن تكتب المرأة عن المرأة. لأن الكتابة النسائية تطهير للنفس، وإبرام عقد مع الزمن»[6].

وتقول أيضا : «ما تقوله النساء لي في الليل أسمعه وأعيده، إن جزءا من النص هو منّي، وجزء منتزع من أجساد الشعوب، وجزء هو أخي، وجزءآخر غير معروف»[7].

سؤال الذات النسائية في الرواية السجنية والأسَرية

إن الرغبة في سرد الذات النسائية في الرواية المغربية هو العامل المشترك بين كاتبات مرحلة مطلع الألفية الثالثة على اختلاف تلويناتها وتفريعاتها، سواء ما تعلق منها بالرواية السجنية التي فرضت نفسها بمثابة ظاهرة ميّزت المرحلة، أم الرّواية الأسرية التي عبرت عن أنا المرأة بامتياز وأثارت لحظات العمق التاريخي والاجتماعي والثقافي. فقد كتبت مروازي خديجة، الرواية السجنية، حيث قامت بتَبْئير شخوص فضاء العتمة من خلال سارد داخل حكائي «ملين» في الفصل الأول

إن الرغبة في سرد الذات النسائية في الرواية المغربية هو العامل المشترك بين كاتبات مرحلة مطلع الألفية الثالثة على اختلاف تلويناتها وتفريعاتها، سواء ما تعلق منها بالرواية السجنية التي فرضت نفسها بمثابة ظاهرة ميّزت المرحلة، أم الرّواية الأسرية التي عبرت عن أنا المرأة بامتياز

المعنون بـ«صباح الخير "الغربية"»، وفي الفصل الثاني تولّت البوح بجروح الذات الساردة «ليلى» وهو بعنوان «مساء الخير جروحي».

يفتتح السارد «ملين» الفصل بمحكيات تستحضر الاعتقال بوصفه معيشاً خضع فيه لألوان من التعذيب داخل السجن الذي يقضي به مدّة عشرين سنة بوصفه معتقلا سياسياً متهماً بتكوين خلية سرّية وتوزيع مناشير والمسّ بأمن الدولة، يسترجع شذرات من الأحداث والعلاقات التي تؤثّث الفضاء السجني والذي تكسر رتابته زيارات ليلى، تلك المرأة التي تملأه حقا.

أما ليلى ساردة الفصل الثاني، فتقدّم تجربتها بالمخفر السرّي لمدة شهرين بتهمة إعادة فتح ملفّ المختار المحكوم بالإعدام، وهي مدّة كانت كافية لتخسر فيها زوجها، وستعتقل بعد الطلاق لمدة سنتين تذوق فيها الأمرّ، وتتعرّف على عينات نسائية مختلفة، فتتجاور بذلك تيمة السجن مع تيمة المسألة النسائية.

ومن ثمة شكلت تيمة الخصوصية والاختلاف التي تطبع العلاقة بين الرجل والمرأة محورا مركزيا، بالإضافة إلى تيمة الارتباط الأسَري سواء أتعلق الأمر بمؤسّسة الزواج أم بالعلاقة مع الأهل، وتيمة العلاقة مع الجسد. وهذه مضامين مشتركة مع

مضامين الرواية الأسرية عند ليلى أبوزيد ومليكة مستظرف كما سنحاول توضيح ذلك. فالكاتبة ليلى أبوزيد في رواية «الفصل الأخير»، تحدّد مسار بطلتها عيْشة في فضاء اجتماعي وعاطفي مستقطب من الاختلاف بين الجنسين، حيث تعيش التمزّق في رحلة بحثها عن قيم أصيلة في مجتمع ابتلي، في تقديرها، بالانحطاط الخلقي واللاّتجذّر. وتدخل في إطار تفكير طموح حول الهويّة وحول الترسّخ الاجتماعي في بحث مستمرّ عن حقيقة داخلية يتمّ التعبير عنها من خلال تحكّم الساردة بهويتها بوصفها امرأة ومبدعة، فتحاول تمرير خطاب إصلاحي تصحّح من خلاله الكثير من المفاهيم والرؤى، بما يكفل المساواة بين الرجل والمرأة. وذلك، ابتداءا من صراعها مع زملاء وزميلات الفصل في الطفولة، إلى اصطدامها برجال ذوي عقليات ذكورية متسلّطة، مخادعين غير مقدّرين للمرأة ولا للحياة الزوجية، وجاحدين ما قدّمته لهم ثقافة المجتمع المغربي الأصيلة. إنّه خطاب يستهدف تغيير الوضع الاعتباري للمرأة ، من خلاله تشير الكاتبة إلى لعنة العداء النسائي في المجتمعات الطبقية الذكورية، وتعويض أوضاعهن المزرية بتعاطي السحر والشعوذة وزيارة الأضرحة. وفي مقابل خيبة الأمل في التغيير وتحرير المجتمع من مفاهيم الذكورة والأنوثة، تعزف الساردة عن الزواج، وتختار النجاح في حياتها المهنية التي تضمن لها الحرية والاستقرار النفسي الذي لا تتمتّع به المرأة المتزوّجة.

إن الكاتبة بذلك، قد حرصت على وضع الأصبع على وضعية المرأة المغربية، وصعوبة إدماجها في مجتمع ذكوريّ يهمّشها ولا يعترف بكينونتها وإنسانيتها من خلال إثارة قضايا الخيانة والعنف الزوجي،

أما مليكة مستظرف فقد اخترقت المسكوت عنه بتناولها نوعا آخر من الطابوهات حيث أماطت اللثام عن موضوع اغتصاب الطفولة وما تخلّفه من جرح نفسي وجسدي كما يومئ إلى ذلك منذ البدء عنوان الرواية : «**جراح الروح والجسد**». فالبطلة وهي مستسلمة لمسارها وسط كائنات مركّبة ومعقّدة، تعيد تصوير هذا المسار بدقة مثيرة، تصبح بؤرة لتوتّرات متناقضة حيث تضع طفولتها موضع تشريح داميٍ وموجع أدانت من خلاله تعرُّض طفلة لأبشع أشكال العنف الجسدي والنفسي، إذ كانت الضحية لأصناف من الرجال المتهوّرين والمعتوهين المنساقين وراء رغباتهم الرّعناء دون خوف من محاسب أو رقيب. إن الكاتبة بذلك، قد حرصت على وضع الأصبع على وضعية المرأة المغربية، وصعوبة إدماجها في مجتمع ذكوريٍّ يهمّشها ولا يعترف بكينونتها وإنسانيتها من خلال إثارة قضايا الخيانة والعنف الزوجي، بالإضافة إلى الجرأة النادرة في إعادة اكتشاف ذاتها وجسدها وخصوصا ما تعلّق بتغيّرات المراهقة واغتصاب الطفولة، وزنا المحارم

والدعارة والفساد. كلها عوامل جعلتها تعزف هي الأخرى عن الزواج وتغادر المغرب بحثا عن حياة أفضل، لأن انتظار الرجل الموعود الذي طالما تحدّثت عنه كتابات الرجال لم يعد يشكّل أولوية في حياة المرأة، وقد صورت ذلك الكاتبات بجدارة واقتدار.

يستحضر هذا المشهد تجربة الرواية النسائية بالمغرب في نهاية التسعينيات ومطلع الألفية الثالثة. هذه التجربة تميّزت بالتنديد بأشكال الإلغاء الذي تعيشه المرأة، والرفض للثقافة الذكورية التي تنظر للمرأة بمثابة جنس ومن درجة ثانية، كما ركّزت على الخصوصيات والاختلافات التي تطبع علاقة المرأة بالرجل، واهتمت بتصوير حضور الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية من منظور مغاير، مقترحة تجربتها ولغتها التي تطرح رؤية جديدة للعالم من خلال موقعها الحضاري المعقّد، كما سنحاول التطرق لذلك.

علاقة المرأة بالرجل

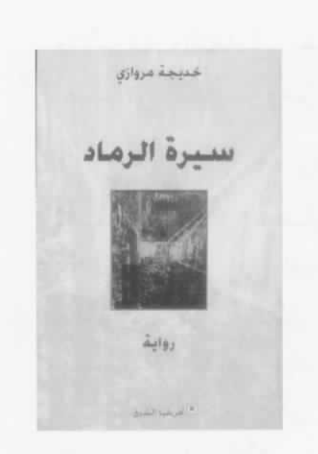
تناولت المرأة في كتابتها سؤال العلاقة مع الرجل بنضج عميق، ابتعدت فيه عمّا يمكن طرحه بوصفه مواجهة صراعية، مكتفية بالإلحاح على ضرورة مفاهيم السلطة والقوّة والتفوّق، من أجل إعادة اكتشاف الذات وتحريرها من مفاهيم الذكورة والأنوثة والتعامل بفكرٍ أندروجيني بعيد عن التعصب ومؤمن بالمساواة.

تكتشف المرأة ذاتها من خلال تمتّعها بسلطة الخطاب وقدرتها على افتتاح الكلام وإيقافه، لأن الممارسة اللغوية هي رهان داخل علاقة السيطرة والسلطة، إذ جرت العادة في المجتمع الذكوري أن كلام الرجل هو المفيد وهو الأقوى، بينما روّضت النساء على الصمت في الواقع واعتبرن ثرثارات مجازا، وعوملت المرأة دائما بمثابة قاصر ومتخلّفة، فأقصيت من حقل التفكير، وحصرت في الميدان الذي فرضته عليها الثقافة بحجّة الطبيعة، ميدان الوجدان والإحساس والحدس. إنه جيتو حيث يوجد بصفة طبيعية كل منبوذي السلطة وبالخصوص منبوذي سلطة الكلام كما تقول الناقدة الفرنسية ياغللو[8].

هكذا شعرت الكاتبة المغربية بضرورة إقامة أسلوب جديد في التخاطب، له مكانته وأهميته المستقلة عن موقف الرجال منه ؛ فلغة السلطة التي هي من إنتاج الرجل، لا يمكنها الاستمرار دون مساعدة النساء باعتبارهن آليات اجتماعية متورّطات في إعادة إنتاج خطاب السلطة الأبوية. لذلك، حرصت الكاتبات على ممارسة فعل الكتابة من منظور جديد تدخل فيها مع الرجل في علاقة قلب الأدوار، ابتداء من امتلاك

تكتشف المرأة ذاتها من خلال تمتّعها بسلطة الخطاب وقدرتها على افتتاح الكلام وإيقافه، لأن الممارسة اللغوية هي رهان داخل علاقة السيطرة والسلطة، إذ جرت العادة في المجتمع الذكوري أن كلام الرجل هو المفيد وهو الأقوى، بينما روّضت النساء على الصمت في الواقع

زمام الكتابة، إلى التحكّم في السرد ومزاحمة الرجل في تلك السلطة المطلقة التي كان يتمتّع بها على مستوى الخطاب واللغة، وإعطائه دور الإنصات والتنفيذ: فهو عاجز عن ممارسة سلطة القول لأنه سجين عند خديجة مروازي، ومهاجر عند ليلى أبوزيد، وغائب عند مليكة مستظرف، وإنما تستحضره الكاتبة عن طريق التنقّل إليه داخل فضاء السجن، أو عن طريق التذكر والاسترجاع. بل تذهب خديجة مروازي أبعد من ذلك حيث تستغلّ صوت الرجل من موقعه بوصفه سارداً لتمرير خطابها النسوي الذي سيحظى بالصدق والثقة من المجتمع الذكوري الذي لا يقنعه كلام المرأة؛ هكذا، يمارس السارد وساطته للإقناع بقوّة حضور المرأة الفكري والثقافي والعاطفي، وبكونها أداة محورية للحياة التي لا يمكن أن تستمرّ دونها، ولتقديم اعترافات بظلم المجتمع لها، يقول: «أن أتحدث عن ليلى وهو ما أجدني عاجزا عنه، هو أن أتحدث عن امرأة تزرع الحياة في الجليد، ليلى اشتعال لا ينطفئ، أحسّها تسكن دمي منذ ولدت.»[9]. ثم يقول عن الرفيقات المعتقلات من أجل الرأي: «وجود امرأة بالسجن هو خروج عن المألوف بالنسبة للمجتمع والعائلة. وهو مبرّر كافٍ للتبرّؤ منها. أدركنا جيدا وطأة هذا الوضع والمعاناة المزدوجة التي تجثم عليهن.



إن السارد في «سيرة الرماد»، يدخل في حوار هذيانيٍّ مع الذات الممزّقة من جرّاء غياب المرأة، فيستمر الهذيان الشاعري لفقرات من صفحات عديدة تختار لها الكاتبة الجملة البسيطة العادية

لكن مهما حاولنا، لم نقدر على القبض على وضعهن في تفاصيله»[10].

إن السارد في «سيرة الرماد»، يدخل في حوار هذيانيٍّ مع الذات الممزّقة من جرّاء غياب المرأة على غرار كبار الشعراء العبّاسيين والأندلسيين الذين بهرونا باستعطافاتهم وبثّ لواعجهم وهم داخل السجون. فيستمر الهذيان الشاعري لفقرات من صفحات عديدة تختار لها الكاتبة الجملة البسيطة العادية التي تناسب طبيعة المرأة وتعبّر عن ذاتها، لأنها أخذت القلم والكلمة من أجل إنصاف المرأة والاعتراف بكينونتها وإنسانيتها.

وباستثناء المونولوغ الهذياني للسارد، فإنه يكتفي في حواره مع المرأة بالجمل المقتضبة والإنصات، والتنفيذ، فيتخلى عن مهمته السردية التي تعوّض بالتقديم المشهدي حيث تسحب منه ليلى سلطة الكلمة، وتقدم خطابا قويا تخطّط فيه لما يمكن فعله داخل السجن هي التي تعيش خارجه، ويبقى له الإنصات والتنفيذ[11].

ونحن نجد نفس اللهجة الخطابية عند ليلى أبوزيد في حديثها عن الهوية بشكلها الخاص والعام والعلاقة مع الغرب والعلاقة مع المرأة على غرار نهج رواية الأطروحة مستهدفة

إسماع صوت المرأة وإبراز نضج فكرها وإقناع المجتمع بمشروعية مطلبها[12].

صورة الرجل بوصفه موضوعاً لكتابة المرأة

تبدو صورة الرجل في الرواية النسائية المغربية صورة ذلك الآخر الذي قام بتشييئ المرأة وحصْر قيمتها بمقدار خدمتها له، فنمّطها في قوالب جامدة، بحيث بقيت المرأة داخل الدور التقليدي الذي أنيط بها، وبذلك عمل على احتوائها وإبعادها عن الحياة السياسية والاجتماعية، واعتبر تدخّلها في مجالات التفكير خروجا عن الخطوط المرسومة لها واختلالا في التوازن، وحَيْداً عن القوانين البيولوجية والاجتماعية.

تقول خديجة مروازي على لسان ساردها مولين عن مشاركة المرأة في الحياة السياسية ودور الرجل في تراجعها: «جاءت نساء إلى الساحة الطلاّبية، وحتى في وداديات التلاميذ كالشعلات. ولا أحد ينكر الفعل الأولي للرفاق في إدماجهن في صميم الحركة. لكن بمجرد الارتباط العاطفي الذي لم يكن ليؤجّل كثيرا، تبدأ الشعلات في الانطفاء والتراجع إلى الدرجة الثانية ثم التواري في البيت.»[13].

وتتّهم ليلى الساردة في «سيرة الرماد» الرجلَ بأنه مثبّط لعزيمة

تبدو صورة الرجل في الرواية النسائية المغربية صورة ذلك الآخر الذي قام بتشييئ المرأة وحصْر قيمتها بمقدار خدمتها له، فنمّطها في قوالب جامدة، بحيث بقيت المرأة داخل الدور التقليدي الذي أنيط بها، وبذلك عمل على احتوائها وإبعادها عن الحياة السياسية والاجتماعية

المرأة لأنه يريدها ناكرة لذاتها تفني وجودها في وجوده وتكتفي بتلبية طلباته: «أمينة اكتفت منذ زمان، منذ تزوجت عباس، بأن تتحوّل إلى ربّة بيت، يكفي أنها «تْقدَّات» من الساحة زوجا»[14]. والواقع أن هذا التحوّل الذي يرغب فيه المجتمع الذكوري جعل المرأة تؤدّي الثمن غاليا، فلا استقرار ولا طمأنينة النفس ولا أمل في المستقبل؛ تقول الساردة في «الفصل الأخير»: «تزوجت «فقيها» وهجرت الحياة. خرجت من مجتمع الناس واعتكفت بين القدور والمجامير والجفان حتى لم أعد أعرف كيف أقرأ الجريدة أو أمشي في الطريق»[15]. فالزواج لم يعد يحقّق استقرارا بالنسبة للمرأة، وإنما هو «الشكّ والخوف والحيرة»[16]. يزجّ بالمرأة في شرنقته، وتهدَّد برفض المجتمع لها إذا ما حاولت الخروج من الشرنقة، لأن قوانينه من صنع الرجل ومن أجل الرجل.

وتدين الكاتبة على لسان السارد، المعطيات الأنثوية التقليدية التي ينتجها المجتمع الذكوري والمقولبات السلبية التي يُعدّها مسبقا لها، «تزوج محمد ليلى وهو يراهن على امرأة بكلّ هذا الرصيد من الانفلات. لم يكن لديه أدنى استعداد لاستمرار ليلى في نفس الطريق بعد الزواج، أراد أن يعجنها وفق النمط الذي بدأ يرسمه لنفسه ولحياته»[17]. لذلك، رفضت

هذه الصورة الكاتبتان ليلى أبوزيد ومليكة مستظرف على لسان ساردتيهما، فلم يكن انتظار فارس الأحلام من بين أولويات اهتماماتهما، تقول السّاردة: «أحلامي أبداً لم يدخل في ضمنها الزواج»[18].

تنتقد الكاتبات الرجل لعدم احترامه للاختلاف بين النساء، فالأنوثة ليست قالبا ينطبق عليهن جميعا. وإنما هناك اختلافات عميقة تتعلق بتجاربهن الفكرية والثقافية، لذلك عبرن عن رفضهن لنمطية الفكر والسلوك الذكوري الذي يفرض الحِجْر على المرأة.

تناقش الكاتبات أيضا تيمة الخيانة المسكوت عنها تارة والمباركة تارة أخرى من المجتمع الذكوري. هذه الخيانة تعتبرها ليلى أبوزيد من قبيل خيانة الوطن؛ فـ«الخيانة، رجالنا مجبولون بها وإن كان من يخون الزوج قادرا على أن يخون الوطن. الخيانة والعياذ بالله! كم هي مذمومة في الوطن! طيّب، الأسْرة وطن صغير، ولكنّنا نحصر العفّة في المرأة ونبرّر انفلات الرجل بـ«إيوا ماشي بحال!»[19].

والواقع أن الكاتبات لم يتردّدن في التشنيع بالخيانة بوصفها آفة تمخر جسم المجتمع المتواطئ، وبالخائنين بكل أشكالهم رجالا ونساء مثقفين ومناضلين متعلمين وأميين فـ«الخيانة ليس لها لون وجنس، الخيانة تبقى خيانة. تصرّف حقير وبشع»[20]، «والدكِ كلّ ليلة مع امرأة، هذه شقراء والأخرى سمراء وأخرى لا أدري كيف هي. يجري وراء «الشيخات» يعيش وكأنه هارون رشيد عصره»[21]. لذلك ندّدت الكاتبات بسلوك المثقفين والمناضلين باعتبارهم يمثّلون النخبة المعوّل عليها لتقديم مشروع حداثي يدمج المرأة من حيث هي فاعل مماثل للنهوض بالبلاد، ولتغيير العقلية الذكورية المتحجّرة وإنقاذ المجتمع من براثن الجهل، إلا أن هذه الأمور تبقى نظرية لأن «مثقفينا، المبادئ عندهم نظرية، للاستعمال الرسمي في المنابر والجرائد والندوات، أما السلوك العملي مع الزوجة والأولاد فصولات دكتاتورية»[22].

وتخلق الكاتبة خديجة مروازي حوارا بين مثقفين مناضلين عانوا مرارة السجون وعانت نساؤهم مرارا الانتظار خلف القضبان وخلف أبواب المسؤولين، لتجدن أنفسهن بعد الإفراج عن الزوج في انتظار آخر أشد مرارة، «وحتى الآن لا أزال أنتظر رجلا لا يصل إلا عند الفجر، من أين لقلبي أن يعيش ثانية بالانتظار؟ هذه المرة ليس انتظار مَنْ يدخل إلينا من عتمة السجن»[23]. وتشير الكاتبة إلى علاقة المثقف مع زوجته المثقفة المناضلة إذ لا تختلف عن العلاقة بين

تنتقد الكاتبات الرجل لعدم احترامه للاختلاف بين النساء، فالأنوثة ليست قالبا ينطبق عليهن جميعا. وإنما هناك اختلافات عميقة تتعلق بتجاربهن الفكرية والثقافية، لذلك عبرن عن رفضهن لنمطية الفكر والسلوك الذكوري

الأمّيّين وهي تدخل في نفس القالب المهيّأ مسبقا لجميع النساء، والذي يقوم على السلبية والخضوع. فليس هناك أدنى اعتراف باختلاف المرأة المثقّفة وبرصيدها الفكري. «أنا الآن هنا قرب النافذة، خلف الباب. أنتظر متى يقذف به آخر اجتماع أو جموع وأنا أتكئ على جرحي وأقول تبّاً لامرأة هي أنا لا تختلف عن أي امرأة تنتظر زوجها السكير أو العربيد حتى تقذف به آخر حانات ما بعد الفجر»[24]. ويعتبر الرجل المثقف الخيانة أمرا عاديا لاستمرار العلاقة الزوجية ويؤطرها في سياق تاريخي يحلله للرجل ويحرّمه على المرأة. «هذا الوضع أصبح مع تمدّده وامتداده ينبطح أمامنا كشيء عادي، وينجرف في اتجاه الطبيعي، كل رجل يدخل مع امرأة في علاقة، يحبّها، يتزوّجها، لكنه يضع الزواج بمثابة علاقة مركزية لا تمنعه من خلق علاقات محيطة، ربما لولا هذا التواطؤ الضمني لما استمرّت مؤسّسة الزواج إلى الآن»[25]. لهذا يظهر الاختلاف في الرؤية وفي الفعل، بما أن الرجل يعتبر طبيعيا ما تراه المرأة خرابا وتدميرا إذ «لا شيء يقضي على المرأة ويعجزها قبل الأوان كالخيانة الزوجية»[26]. إن ليلى أبوزيد تنتهي إلى أن العلاقة بين الرجل والمرأة هي علاقة معقّدة لا تستطيع الانفلات من دائرة الصراع فـ«ما أشد غموض العلاقة بين الرجل المغربي والمرأة وما أشد تعقيدها! حرب في الحب وحرب في الزواج»[27]. فلم تر أزواجا في عمر متقدم إلا أعداء[28].

كما انتقدت الكاتبات زيجات الرجل المتعدّدة التي يتمسّك بها بمثابة حقه المشروع مستغلا الدين لممارسة رغباته دون اعتبار لمشاعر أبنائه وزوجته السابقة، وهذا أمر بقي غامضا في الوسط النسائي : أن يتسبّب أب في جرح أبنائه جرحا عميقا على جميع المستويات دون أن ينتبه إلى ذلك حتى، «لا أفهم أن يتزوج مرة ثانية من له سبعة؟ ولا كيف يسمي ذلك زواجا، ولا كيف لم يدرك أن الأولى لا تصلح إلا بعدما جاء منها بسبعة»[29]. وتعتبر ذلك من قبيل الاجتهاد المصلحي «فعَل فعْلته ومسَحَها في الدين. أرأيت الرجال؟ يجتهدون فيما يلائم شهواتهم»[30].

وتقول مليكة مستظرف : «عندما ماتت أمي، تنهّد أبي بارتياح كأنه تخلّص من حمار أجرب»[31]. «لم يكن أبي في حاجة لنصيحة أحد، تزوج امرأة قروية شابة كل شيء فيها يوحي بأنها من النوع الرخيص»[32].

هذه الكتابات لا تقدّم صورا عدائية ضدّ الرجل بقدر ما تؤسّس لترسيخ علاقة جدلية مع فكر الآخر رجلا كان أو امرأة، ولاحترام مفهوم الاختلاف بين الرجل والمرأة وإعطائه

هذه الكتابات لا تقدّم صورا عدائية ضدّ الرجل بقدر ما تؤسّس لترسيخ علاقة جدلية مع فكر الآخر رجلا كان أو امرأة، ولاحترام مفهوم الاختلاف بين الرجل والمرأة

بعدا لا يحمل معنى التضادّ من أجل تغيير المفاهيم المتحيّزة في الثقافة والمجتمع. لذلك حاولن تدمير الصور التقليدية للمرأة التي يتبنّاها المجتمع بمختلف شرائحه، كما حاولن تدمير الخطابات التي تهمّش المرأة. فهي كتابات متشبّعة بخصوصيات المرأة الكاتبة التي تشجب الظلم واللاّمساواة وترفض المقولبات الجامدة التي يحشرها فيها المجتمع، ومن ثمة كانت هذه الكتابات نسوية بالأساس، وليست نسائية حتى وإن كانت نموذجا

ومن ثمة كانت هذه الكتابات نسوية بالأساس، وليست نسائية حتى وإن كانت نموذجا فرديا،

فرديا، لأنها تحمل رسالة للمجتمع الذكوري من أجل الإصلاح والتغيير والتحرّر من مفاهيم الذكورة والأنوثة ؛ وتبعا لهذه التجارب الرائدة والواعدة بعطاءات تتّفق وانتظارات المجتمع الحداثي، نأمل أن تظهر حركة نقدية نسائية مواكبة ومضيفة مجهودها لما تبذله المبدعات من مجهودات، وهذه مغامرة أخرى تستلزم مشاركة جميع الفعاليات نساء ورجالا.

الهوامش

1) ليلى أبو زيد، رجوع إلى الطفولة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص. 154-153.

2) ليلى أبوزيد، الفصل الأخير، مطبعة النجاح الجديدة، 2000، ص. 8-9.

3) رجوع إلى الطفولة، ص. 5.

4) رجوع إلى الطفولة، ص. 5.

5) مليكة مستظرف، جراح الروح والجسد، مطبعة Accent، القنيطرة، 1999، ص. 5.

6) Helene Sixous. La venue à l'éccriture. Edition des femmes, 1986, pp. 21-22.

7) نفس المرجع، نفس الصفحة.

8) Yaguellot Marina: Les mots et les femmes. Payot. Paris, 1987, p. 51.

9) خديجة مروازي، سيرة الرماد، إفريقيا الشرق. ط.1، 2000، ص. 57.

10) نفس المرجع، ص. 79.

11) نفس المرجع، ص. 56-57.

12) الفصل الأخير، ص. 50.

13) سيرة الرماد، ص. 88.

14) نفس المرجع، ص. 151.

15) الفصل الأخير، ص. 144.

16) نفس المرجع، ص. 65.

17) سيرة الرماد، ص. 107.

18) جراح الروح والجسد، ص. 100.

19) الفصل الأخير، ص. 47.

20) جراح الروح والجسد، ص. 71.

21) نفس المرجع، ص. 58.

22) الفصل الأخير، ص. 70.

23) سيرة الرماد، ص. 134.

24) نفس المرجع، ص. 134.

25) نفس الرجع، ص. 72.

26) الفصل الأخير، ص. 144.

27) نفس المرجع، ص. 40.

28) نفس المرجع، ص. 48.

29) نفس المرجع، ص. 48.

30) نفس المرجع، ص. 49.

31) جراح الروح والجسد، ص. 56.

32) نفس المرجع، ص. 56.





عبد العالي بوطيب
"الفصل الأخير": روايةُ حكايةٍ مركّبة

لاشك أن مسألة إثبات الذات وفرضها، في كل المجالات، والثقافية منها على وجه الخصوص، أصبحت اليوم، أكثر من أي وقت مضى، قضية صناعة. تتجاوز نطاق المجهود الفردي الضيق، على أهميته، لتطول العمل المؤسساتي المنظم، المبني على استراتيجية إعلامية مدروسة وواضحة، تدعم هذا المجهود، وتحقق لصاحبه الانتشار الجماهيري المطلوب. رغم ما قد يشوب العلاقة بينهما أحيانا كثيرة من تفاوت كبير، يفقد هذا الأخير مصداقيته من حيث هو مؤشر فعلي على القيمة الفنية والفكرية الحقيقية للمنتوج المدعوم. ليتحول لعنصر تزييف وتشويه للخريطة الثقافية، تنعكس آثاره السلبية واضحة على نفسية أغلب الفاعلين، في شكل ظواهر مرضية مختلفة، تتنوع بين الإحباط وتضخّم الأنا، حسب اختلاف درجات الدعم

لاشك أن مسألة إثبات الذات وفرضها، في كل المجالات، والثقافية منها على وجه الخصوص، أصبحت اليوم، أكثر من أي وقت مضى، قضية صناعة. تتجاوز نطاق المجهود الفردي الضيق، على أهميته، لتطول العمل المؤسساتي المنظم،

المؤسساتي المقدم لكل واحد في علاقته بقيمة المجهود المبذول. مما يسيء لسلامة المشهد الثقافي ويعكّر صفو أجوائه.

لذلك كله أصبح من الصعب جدا، على مثقف أعزل، فرض نفسه بنفسه، دون دعم جهة (أو جهات) خارجية، أيا كانت طبيعتها (ثقافية/ إعلامية/ سياسية/ نقابية... الخ)، إلا في حالات نادرة، يشترط لتحققها الموهبة الفذة، التكوين المتين، الثقة بالنفس، والإصرار القوي على مواصلة الطريق، مهما تطلب ذلك من تضحيات. وهو ما توفر في الروائية المغربية ليلى أبو زيد، فاستحقت بعصاميتها لقب (سيدة المهنة) (*) . لا لأنها استطاعت فرض نفسها بنفسها في ساحة ثقافية ملغومة، وإنما لكونها حققت ذلك، بامتياز، في شروط سوسيوثقافية شاذة، معروفة

بمعارضتها القوية للمبادرات الفردية عامة، والنسائية منها على وجه الخصوص(*).

صفة انتقلت عدواها، بشكل من الأشكال، لبطلات رواياتها، المتمسكات بمبادئهن الفكرية الوطنية الأصيلة، الرافضات التنازل عنها، مهما كلّفهن ذلك من ثمن. مما جعلهن أقرب، من هذه الناحية، للأبطال الإشكاليين Héros Problématiques(*)، بالمفهوم اللوكاشي للمصطلح، المعروفين : (ببحثهم الدائم..عن قيم أصيلة في عالم متدهور)[1]. غير عابئات بما سينالهن جراء ذلك من انتكاسات عديدة متتالية، تُجسّد في مجموعها عمق الهوة الفاصلة بين تطلعاتهن النبيلة والواقع المعيش المنحط.

سلوك لمسنا بعض مظاهره في دراسة نقدية سابقة لروايتها الأولى (عام الفيل)(*)، من خلال مواقف الزوجة الشجاعة الرافضة لمقايضة قيمها الفكرية السامية باعتبارات ظرفية زائفة، مهما كلّفها ذلك. مادام الأهم ، بالنسبة لها، هو تحقيق المصالحة الداخلية مع الذات، أولا وأخيرا، بعيدا عن أي اعتبار آخر، كيفما كان حجمه وطبيعته. كما يعكس ذلك موقفها الوطني التلقائي المناهض للوجود الاستعماري بالمغرب، وما قدّمته في سبيل ذلك

> صفة انتقلت عدواها، بشكل من الأشكال، لبطلات رواياتها، المتمسكات بمبادئهن الفكرية الوطنية الأصيلة، الرافضات التنازل عنها، مهما كلّفهن ذلك من ثمن. مما جعلهن أقرب، من هذه الناحية، للأبطال الإشكاليين

من تضحيات، مادية ومعنوية، جسيمة : (بعت شجرات الزيتون والجواهر، وكل شيء، عن طيب خاطر، كان النضال قد حل في قلبي محل الزمُرّد و الياقوت، الآن سلوتها، أعني المجوهرات لا المقاومة، ولم يعد لها في نفسي إلا النفور)[2].

كل ذلك لاعتقادها الراسخ، كجميع المغاربة الأحرار آنذاك، بأن الاستقلال يعد المعبر الطبيعي الوحيد لطي صفحة الماضي. وفتح أخرى جديدة، تحدث قطيعة جذرية مع ثوابت السياسة الاستعمارية البائدة، ينعم فيها المغاربة جميعا بالعدالة والحرية والكرامة، لا فرق في ذلك بين أغنياء وفقراء، ولا بين رجال ونساء... (*).

حلم وردي جميل، سرعان ما اغتالته أياد أثيمة، أعماها الجشع، فاستأثرت لوحدها بخيرات البلاد والعباد، غير عابئة بما سيكون لهذه النزعة الانتهازية البغيضة من عواقب سياسية وخيمة على مستقبل وحدة الصف الوطني، وما ستعرفه من تصدّعات كبيرة، أدخلت المغرب دوامة صراعات داخلية خطيرة، بين فئة المستفيدين من الأوضاع الجديدة، المتمسكين ببقائها، وفئة المحرومين الراغبين في تغييرها، واستبدالها بأخرى، ترفع الحيف عنهم، وتعيد لهذا الحدث التاريخي الجليل

أبعاده الحقيقية المسروقة، في مختلف المجالات، بما فيها المجال الاجتماعي، المعروف بعمق اختلال العلاقة بين أبرز مكوناته الأساسية (الذكور والإناث). كما تشهد بذلك الوضعية المتردية الظالمة للمرأة في ارتباطها بالرجل.

وفي هذا الإطار يمكن اعتبار طلاق زهرة، بحيثياته الواهية المرفوضة، صورة مصغرة صادقة عن هذه الوضعية المأساوية الغريبة المفرغة من أبسط الشروط الإنسانية المفروض توفرها في مثل هذه العلاقات. فهل من العدل أن يقدم زوج مسؤول بهذه السهولة على اتخاذ قرار خطير، من هذا الحجم، في حق زوجته وشريكة حياته لفترة طويلة لا تقل عن عشرين سنة، كلها شقاء، لمجرد أنها رفضت، ككل مغربية أبية أصيلة، مسايرته في نزواته التنكرية لأبسط مقومات هويتنا الوطنية الإسلامية، بدعوى مواكبة التطور الحضاري : (أصبح الآن في حاجة لمن تقدم السجائر لضيوفه، وتمهد له الطريق بكل وسيلة. وجدني أجلس مع الخدم في الشمس فأربدت عيناه، وأشعت منهما تلك النظرة التي تشعرني أنه لو كان بيده مسدس لأطلق علي النار... فهل هذا هو الاستقلال؟)[3].

نعم، هل هذا هو الاستقلال الذي ضحى المغاربة من أجله؟، وهل هذا هو المغرب الجديد الذي طالما تاقوا إليه؟، وما الفرق بينه وبين المغرب القديم؟ أسئلة، من بين أخرى عديدة، زلزلت كيان زهرة في هذا الظرف العصيب. وهي التي كانت، إلى الأمس القريب، تعتقد أن الاستقلال سيغير الأوضاع نحو الأحسن، ويقطع، بالتالي، الصلة نهائيا مع ثوابت السياسة الاستعمارية المعروفة بعدائها المطلق لمصالح الوطن والمواطنين. قبل أن تستفيق في الأخير على وقع خيبة أمل كبيرة، كانت من بين أولى ضحاياها. ليصبح بذلك الخلل الاجتماعي البسيط مؤشرا صادقا على فشل التحول السياسي المزعوم، وحجة دامغة في وجه دعاة فصل المعضلة النسائية عن سياقها التاريخي العام، وحصرها في دائرة خلاف شخصي ضيّق بين الرجل والمرأة، كما اعتادت الترويج لذلك، خطأ، بعض الكتابات النسائية العربية المتهافتة. مما جعل هذا العمل يحظى بمتابعة وتقدير نقديين خاصين، استهلهما الأستاذ أحمد عبد السلام البقالي بقوله في مقدمته الرائعة : (إنها ترتاد أرضية جديدة لم يسبق لغيرها أن ارتادها من نفس الزاوية... وأنها ابتدعت أسلوبا جديدا فسيفسائي العبارة، لتصوير عالمها الجديد القديم)[4].

نفس السلوك لمسناه مجددا، بشكل مغاير طبعا، في (الفصل

> هذا العمل يحظى بمتابعة وتقدير نقديين خاصين، استهلهما الأستاذ أحمد عبد السلام البقالي بقوله في مقدمته الرائعة : (إنها ترتاد أرضية جديدة لم يسبق لغيرها أن ارتادها من نفس الزاوية... وأنها ابتدعت أسلوبا جديدا فسيفسائي العبارة

الأخير)(*)، موضوع دراستنا الحالية، هذه الرواية الثانية التي، وإن اقتسمت مع الأولى بعض قضاياها ومشاكلها، تعبيراً عن استمرار انشغال الكاتبة بنفس هذه الموضوعات، القديمة الجديدة. فإنها اختلفت عنها، بالمقابل، كثيرا في طريقة عرضها سرديا وحكائيا. مما يمثّل قفزة نوعية إضافية هامة في مسيرة هذه الكاتبة الروائية المغربية الواعدة. ستحاول هذه الدراسة المتواضعة الوقوف على بعض تجلّياتها. معتمدة في ذلك مقاربة تفكيكية دقيقة لأبرز معطياتها النصية الفارقة، وما تضمره من أبعاد حكائية ودلالية خاصة.

في هذا الإطار، إذن، يلاحظ أنها رواية تمتد على ما يقارب (148) صفحة من الحجم المتوسط، موزعة بنوع من التساوي على ستة فصول مرقّمة، تحكي الخمسة الأولى منها قصة فتاة مغربية مثقفة اسمها عيْشة، بينما ينفرد الفصل السادس والأخير برواية قصة (أم هاني) إحدى زميلاتها في الدراسة. مما يكشف طابعها الحكائي المركّب من قصتين، مختلفتين ومتكاملتين، عكس ما كان عليه الحال في (عام الفيل) ذات البنية الحكائية البسيطة، المكونة من قصة واحدة (قصة زهرة). فلماذا هذا الاختيار؟، وما دواعيه وأهدافه؟، وما نوعية العلاقة المفترضة بين القصتين؟، وكيف تتحقق على المستويين، الحكائي والسردي؟ أسئلة، من بين أخرى، تتطلب الإجابة عنها إعطاء فكرة، ولو مقتضبة، عن المقومات، الفنية والفكرية، الخاصة بكل قصة، كخطوة مرحلية أولى على طريق إظهار أهم أشكال التقاطعات المحتملة بينهما.

I . قصة عيشة

هي الحكاية الرئيسية في الرواية، لا بالنظر لضخامة حجمها الزمني، وما تحويه من وقائع درامية عديدة ومتنوعة، ولكن لامتدادها السردي أيضا على أزيد من خمسة أسداس فصول الرواية، بما يعادل (126) صفحة من مجموع صفحاتها (148). هذا في الوقت الذي لا تتجاوز فيه القصة الثانية (قصة أم هاني) الفصل الواحد، بمجموع (22) صفحة فقط. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناها تحتل مكانة سردية متميزة في مقدمة الرواية (الفصول الخمسة الأولى)، متبوعة بالقصة الثانية (الفصل السادس والأخير)، في شكل نظام سردي تتابعي، يحترم الصيرورة الدرامية التصاعدية للوقائع المحكية، ويحافظ على ترابطها المنطقي الطبيعي، كما تؤكد ذلك العديد من القرائن النصية، الصريحة والضمنية.

أما على المستوى الحكائي فتتميز بسردها البليغ لمختلف أشكال المعاناة اليومية، الشخصية والغيرية، التي



مما يكشف طابعها الحكائي المركّب من قصتين، مختلفتين ومتكاملتين، عكس ما كان عليه الحال في (عام الفيل) ذات البنية الحكائية البسيطة، المكونة من قصة واحدة (قصة زهرة). فلماذا هذا الاختيار؟، وما دواعيه وأهدافه؟،

مرّت بها عيشة في مرحلة طويلة نسبيا من حياتها، تقدّر بحوالي ثلاثين سنة تقريبا، تفصل بين تاريخ إنهائها الدراسة الثانوية، واجتيازها الموفق لامتحانات الحصول على شهادة الباكالوريا، أواخر الستينيات. وتاريخ تقديم استقالتها من العمل، وسفرها لإسبانيا، في رحلة سياحية، بداية التسعينيات. مما يعطي القارئ صورة شاملة ودقيقة عن حقيقة الأوضاع المغربية في الفترة المذكورة، بكل ما تعرفه من اختلالات هيكلية عميقة في كافة المجالات (الاجتماعية، الاقتصادية، الإدارية، السياسية، والأخلاقية). تجسد في مجموعها شساعة الهوة الحضارية الفاصلة بيننا وبين الدول المتقدمة، كما تفسر في الوقت ذاته أسباب فشلنا الذريع في مواجهة مختلف التحديات المطروحة، وطنيا وقوميا، داخليا وخارجيا، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية. وكيف نقوى على ذلك! ونحن نخوض حربا أهلية مقنّعة دائمة فيما بيننا. تكشف حقيقة : (السلوك الحيواني للإنسان... ساعة القتال)[5].

وما الوقائع الغريبة المصاحبة لرحلة بحث عيشة، عن الرجل المناسب للزواج، سوى أحد تجلياتها. خصوصا ما تعلق منها بمحاولات الارتباط اليائسة بكل من الخطيب المراكشي والموظفين الساميين، و ما

مما يعطي القارئ صورة شاملة ودقيقة عن حقيقة الأوضاع المغربية في الفترة المذكورة، بكل ما تعرفه من اختلالات هيكلية عميقة في كافة المجالات

عرفته من مواقف متقلبة غريبة، تنم عن خلفية غير طبيعية. لم تستطع هي نفسها، بمؤهلاتها الفكرية والثقافية العالية المعروفة، فك بعض خيوطها المتشابكة إلاموخرا، وعن طريق الصدفة فقط : (الذي أعلمه يقينا أنني خرجت من ذلك البيت أقول : «لا أتزوجه. لن أتزوجه ولو كان آخر رجل على وجه الأرض ». حتى أمي التي كانت تتحسّر على التسويف، بدأت تقول : «لا يا بنتي، يبقى الواحد بلا جواج، ولا هاد الطيحة. الرجل نوارة، بالحق نابتة فمزبلة، حشاك». ولم نعلم بالدسيسة إلا بعد سبع سنوات، بعدما بدأت بطانة السيارة تتفكك. شيء رهيب! «قاطعات أيديهن من يد الله!»، كما تقول أمي)[6]. لتظل، بالمقابل، أسباب موقفيها الإيجابيين الغريبين من الموظفين الساميين، غير المناسبين تماما للزواج، غامضة ومجهولة، كما يتضح ذلك من فحوى الحوار الدائر بينها وبين السائح السينغالي في إسبانيا : (ـ ... لم تجدي الشخص المناسب.

وجدته. مرتين. في الأولى كان موظفا ساميا ولكنه كان متزوجا. آخر مرة رأيته فيها، كانت ليلة مجيئي إلى إسبانيا. كان في الأخبار يدشّن مسجدا في ضواحي العاصمة. وفي الثانية، كان أيضا موظفا كبيرا. رأيته في نفس الليلة وفي نفس النشرة يوزّع مقاعد متحركة على أطفال معاقين. كان مناسبا من جميع الوجوه.

- ولم لم يتم الزواج؟
- اسأل الغيب.
- أين التقيته؟

- في مؤتمر، ولم يلفت نظري في شيء. إن شئت الحق وجدته قبيحا، ثم استشففت فيه كمّا من الآفات: العجرفة والعناد والخشونة والتسلط واحتقار المرأة. كل صفات رجل السلطة في العالم المتخلف. رجل جاف بوجه مشدود كأنه معمول من مادة لا تصلح للابتسام. كنت أراه وأتصور أن في صدره حجرا مسطحا، في هيأة قلب. في حياتي لم أر مخلوقا بتلك القسوة. كنت أعتقد أن المخلوقات التي من ذلك النوع لا توجد إلا في كتب التاريخ: فرعون، مثلا، وهتلر والحَجّاج (...) طلبني بعد المؤتمر بدعوى تكليفي بترجمة وثيقة، وما أن خرجت من مكتبه، حتى كان كل ما فيه قد انقلب إلى ضده، وما زلت إلى الآن لا أفهم كيف يصبح القبح جمالا في طرفة عين)[7].

ولطرح كل هذه الاختلالات، على اختلاف مظاهرها، وتقديمها بطريقة فنّية منظمة، اختارت الساردة نمطين حكائيين، مختلفين ومتكاملين.

ولطرح كل هذه الاختلالات، على اختلاف مظاهرها، وتقديمها بطريقة فنّية منظمة، اختارت الساردة نمطين حكائيين، مختلفين ومتكاملين.

الأول ذو أساس زمني، والثاني ذو أساس مكاني.

الأول ذو أساس زمني، يغطي سرديا، على امتداد (108) صفحة الأولى من الرواية، أهم المراحل التي مرت بها عيشة في فترة طويلة من حياتها، تفصل بين نهاية الستينيات (تاريخ حصولها على شهادة الباكلوريا)، وأوائل التسعينيات (تاريخ توصلها برسالة كريم). وهو ما ساعدها على الإحاطة السردية الشاملة بمختلف هذه الاختلالات، وتوزيعها لمجموعات خاصة بكل مرحلة. بدءا بمرحلة الدراسة الثانوية، وما طبعها من مضايقات صبيانية دنيئة، منافية كليا لأبسط أخلاقيات الزمالة، وما تقتضيه من تعاون، وتآزر، وإخاء. يكفي أن نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر حكايات كل من (الأخرى) صاحبة كتاب (ضحى الإسلام)، والآخر صاحب (هتامة) الأسنان، ولطيفة ابنة الإقطاعي... الخ. وانتهاءا بمرحلة العمل، وما عانته فيها من معاملات لا إدارية، تتوزع بين التحرش والإقصاء والمحسوبية والاستغلال، أبرزها ما عرف بين الموظفين بـ (البنعبدللويات)، نسبة لرئيسهم بنعبد الله. مرورا بما بينهما من مراحل وسطية أخرى، كالدراسة الجامعية وغيرها.

والثاني ذو أساس مكاني، يغطي، في الصفحات الست عشرة الأخيرة من الفصل الخامس (من ص: 126 إلى ص: 142)، الرحلة السياحية التي قامت بها عيشة لإسبانيا، مباشرة بعد توصلها برسالة كريم، في 7 نوفمبر 1991. ويمكن تقسيمها بدورها لمرحلتين فرعيتين مختلفتين، بحسب

نوعية الأدوار الحكائية الموكولة لكل مرحلة. الأولى داخلية مغربية، تربط مدينة الرباط بمدينة طنجة، وتشكل فرصة مناسبة لتوسيع دائرة السرد، وإخراجه عن نطاق العاصمة الضيق، ليشمل باقي الحواضر والقرى المغربية الشمالية الأخرى، بعدما وسع، سابقا، في اتجاه الجنوب (مراكش)(*). مما يعطي الانطباع، أولا، بلا مركزية هذه الاختلالات، وشيوعها في جميع جهات المغرب. كما يوفر، في الوقت ذاته، إطارا تنظيميا بديلا مناسبا لجردها في شكل مشاهد متوالية مواكبة لهذه الرحلة من بدايتها بمحطة الرباط، تماما كما فعلت في سيرتها الذاتية الروائية (رجوع إلى الطفولة) : (تحرك القطار وانسحب الرصيف بكراسيه وأعمدته ومسافريه وبدت داخل الصور غلايات صدئة وقمامة في أكياس بلاستيك سوداء ثم بدأت تعبر أحياء صفيح كمخيمات اللاجئين، آهلة بالأطفال والنساء. ولمحت امرأة تجلس على السكة تهز رضيعا على ركبتيها، وعلى مقربة منها بطانية منشورة على القضبان، فمزبلة بلاستيك يتصاعد دخانها المركز، وتتطاير خيوطه في الهواء، فأرض يباب مزروعة بالأكياس البلاستيكية السوداء، ترعى فيها شياه عجاف، عليها درن كدرن الفحامين. وتذكرت قولة خبير في جغرافية المدن من جامعة غلاسغو : ـ مدن الصفيح مرض يصيب العالم الفقير في القرن العشرين ـ)[8].

والثانية خارجية إسبانية، تربط معظم الحواضر الأندلسية التي زارتها عيشة في طريقها للعاصمة مدريد. وقد استغلت بمثابة حافز سردي قوي لتعميق الوعي بحقيقة تدهور أوضاعنا الحضارية، وطنيا، مقارنة بالغرب : (لا داعي لذكر العبور. ليست رحلة سندباد. إن هي إلا سويعات قطعنا فيها البوغاز. أهم شيء أن معظم الركاب شعروا بالدوار، وأنهم أسر مغربية راجعة في سيارات مكتظة إلى حياتها الصعبة في أوروبا. بمجرد ما نزلنا تغير كل شيء، المباني، والمقاهي، والمتاجر، والحدائق، والسيارات، والناس. أصبحت أجود، من عينة فاخرة. عالمهم! الأول، القوي، الغني، المتقدم، اللاديني، عالم فرعون.

ـ الشعب في الشارع ملابسه مبهدلة. في إسبانيا الناس في الشارع ثيابها محترمة. من يأتي من هناك يصدم بكم الفقر هنا وكيفه.

كان قد قالها الصحراوي الوقح، وأجبته :

ـ لم تكن الرباط هكذا. كنت تخجل أن تسير في شارع محمد الخامس من شدة وجاهة الناس، ولكن المغرب ليس هو الرباط، ولا رباط اليوم هي رباط الأمس)[9].

مما يعطي الانطباع، أولا، بلا مركزية هذه الاختلالات، وشيوعها في جميع جهات المغرب. كما يوفر، في الوقت ذاته، إطارا تنظيميا بديلا مناسبا لجردها في شكل مشاهد متوالية مواكبة لهذه الرحلة من بدايتها بمحطة الرباط،

وقوميا، من خلال استقراء دلالات بقايا آثارنا في الفردوس المفقود، وما تضمره من مفارقة كبيرة بين أوضاعنا العربية الماضية والحالية. بدت مخلفاتها قوية في هيمنة مسحة حزينة على غالبية هذه المقاطع السردية : (دخول غرناطة لا يشبهه أي دخول، له غصة في الحلق، مرة، كالرجوع إلى بيت خرجت منه بمقتضى طلاق بات. والحمراء شِعْر أموي رقيق وقوي في آن، وعاص على الترجمة. والأعمدة من رشاقتها لا تصدق، «ولا غالب إلا الله» بجمال الحرف العربي وجلال الخط الكوفي منقوشة في الصخر، منقوشة في قلبي. وأنا أمسح بنظري الأبواب والنوافذ والجدران والسقوف والأعمدة والنافورات والمداخل والصحون. أتتبع النتوءات والتجويفات والخطوط والرسوم والألوان، أتنشقها، أتشربها، وأمسح نظري المائع لأرى، وأرى، وأرى)[10] .

وبذلك تتمكن الكاتبة من إخراج هذه الاختلالات من عزلتها التقليدية الخاطئة، لتضعها في إطارها العام الصحيح. مستغلة في ذلك إمكانات عيشة، الفكرية والثقافية، العالية، لا باعتبارها شخصية رئيسية في الحكاية فقط، وإنما لكونها، كذلك، مسؤولة عن سردها أيضا، بكل ما يطرحه ذلك من أعباء إضافية جسيمة، تتجاوز نطاق المساهمة الفعلية في تطوير

ذلك، أكسب النص طابعا لغويا فسيفسائيا متميّزا، مع المحافظة الدائمة على هويتها الإبداعية الخاصة(*)

الحدث الحكائي، لتطول مسؤولية تبليغه والتعليق عليه من منظور شخصي داخلي، يعكس وجهة نظرها الخاصة في مختلف القضايا المطروحة أيضا. وما الحضور النصي الكثيف للتعاليق، المباشرة وغير المباشرة، الصريحة والضمنية، بما فيها الاستشهادات الدينية (آيات قرآنية وأحاديث نبوية)، والأدبية (أبيات شعرية وأقوال مأثورة)، سوى مؤشّر قوي على ذلك(*) .

ذلك، أكسب النص طابعا لغويا فسيفسائيا متميّزا، يلتقي فيه المقدس بالمدنس، والفصيح بالعامي، في انسجام تام، يجسد، بالملموس، مبدأ انفتاح الكتابة الروائية، وقدرتها العالية على احتواء مختلف الأنماط اللغوية والتعبيرية، مع المحافظة الدائمة على هويتها الإبداعية الخاصة(*) . وإن كان هذا لم يمنع عيشة، مع ذلك، من التنازل أحيانا عن سلطتها السردية لفائدة شخصيات أخرى، تنويعا للرؤى بما يخدم مصالح الرواية ويحقّق أهدافها التعبيرية المرجوة، كما حصل مثلا في الفصل السادس والأخير، الذي تولت سرده بالكامل زميلتها أم هاني، بحكم ارتباطها القوي بوقائعه، واقترابها الحميمي منها. فما أسباب ذلك؟ وما أبعاده؟ وقبل هذا وذاك، ما ذا عن هذا الفصل الأخير، وحكايته الثانية؟ وما علاقتها بالأولى؟ أسئلة عديدة

سنحاول الإجابة عنها طبعا في القسم الموالي من هذه الدراسة.

II . قصة أم هاني

حكاية صغيرة، زمنيا وسرديا، مقارنة بالأولى، وإن لم تكن أقل منها أهمية من الناحيتين، التعبيرية والدلالية، نظرا لدورها الأساسي في بنية العمل الروائي. عمرها الحكائي، لا يتجاوز في مستواه الأول، ودون احتساب الاسترجاعات الخارجية، اليومين السابقين لرحلة عيشة السياحية لإسبانيا. مما يفسر سبب موقعها السردي اللاحق للقصة الأولى، وانفرادها بالفصل السادس والأخير من الرواية.

معطيات نصية عديدة تؤشر، في مجموعها، مبدئيا، على طبيعة الدور التكميلي الهام الموكول لها، من حيث هي امتداد، زمني وحكائي، طبيعي للقصة السابقة. وهذا ما تأكد، فعلا، من خلال جملة من التقاطعات الحكائية، القوية والصريحة، الرابطة بين القصتين عامة، وبطلتيهما على وجه الخصوص. فعيشة وأم هاني جمعتهما الدراسة الثانوية، مدة غير قصيرة، كانت كافية للثانية لتكوين فكرة موضوعية شاملة عن مؤهلات الأولى، ولو بطريقة غير مباشرة: (عرفت عيشة في المدرسة الثانوية. عرفتها ولم تعرفني، ولو رأتني الآن لما عنيت لها شيئا. أما أنا فأذكرها، رغم آفة النسيان. كانت جميلة جمالا خفيا يظهر من تصرفها ومعاملتها وذوقها، ويتسلل إلى النفس فيتنامى فيها ويستقر. وتظهر فيْضاء وسط الجموع، ويجذب الأنظار، كما يجذب المغناطيس قطع الحديد. كانت ذكية أيضا فزاد ذلك فيما تنازع المدرسة حيالها من إعجاب مغمور بالغيرة)[11].

لذلك كله لم يؤثر انقطاع أم هاني المبكر عن الدراسة، بسبب زواجها من السي أحمد (الفقيه)، في محو ملامح هذه الصورة الجميلة من ذاكرتها. بحيث ما إن ظهرت عيشة على شاشة التلفزة، حتى استحضرت أم هاني كل هذا الماضي الغابر، بتفاصيله وجزئياته: (ثم ظهرت عيشة في التلفزيون وعرفتها. أناقة في وقار، ومزيد من جمال يشوبه حزن دفين. علا عليّ كلامُها، ولكنني انجذبت إليه كما ننجذب إلى نسيج جميل دون أن نعرف كيف صنع. رددت أسماء وجدت لها في نفسي صدى أشعرني بالألفة بيني وبينها، ولكنها لم تأخذ في ذهني مدلولا، كوجه نعرفه ولا نتعرف عليه: المتنبي، النيصبوري، الجاحظ، المسعودي، المعري، الحمداني، الأصمعي، التبريزي. أغمضت عيني، وركزت حتى رأيت الأسماء مخطوطة، ولكنها بقيت حروفا مقطعة مثل «كهيعص». أما اسمها هي فقد بزغ مع ظهور وجهها على

قصة أم هاني

حكاية صغيرة، زمنيا وسرديا، مقارنة بالأولى، وإن لم تكن أقل منها أهمية من الناحيتين، التعبيرية والدلالية، نظرا لدورها الأساسي في بنية العمل الروائي.

الشاشة بيّنا كبدر في ليلة صحراوية)[12]. ظهور بقدر ما أسعد كثيرا أم هاني، وأدخل عليها الفرحة، لرؤيتها إحدى زميلاتها تتألق في سماء الثقافة والفكر، بقدر ما أثار فيها كذلك، وبدرجات أكبر، مشاعر الأسى والأسف، على ما آلت إليه أوضاعها الخاصة، بعد زواجها من رجل ساحر، غيّر مجرى حياتها جذريا، وحولّها لجحيم لا يطاق: (في ذلك العام تزوجتُ، فتركت الفستان إلى الجلباب. تزوجت «فقيها» وهجرت الحياة. لا كعب عالٍ، ولا حقيبة، ولا جوارب، ولا ماكياج. ولاشيء، اللهم إلا قميصين سابغين أبدل أحدهما بالآخر، ومنديلا على الرأس يفك من الحمّام إلى الحمّام. خرجت من مجتمع الناس واعتكفت بين القدور والمجامير والجفان، حتى لم أعد أعرف كيف أقرأ الجريدة أو أمشي في الطريق)[13]. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناها لا تتردد لحظة في إظهار إعجابها الكبير بها، واعتبارها نموذجا إيجابيا يحتذى: (هكذا يكون المثقفون)[14]. قبل أن تكتشف في النهاية أن ذلك لا يعدو أن يكون مجرد قناع يخفي وراءه حقيقة لا تقل بشاعة عن حقيقتها. وأن عزوبية عيشة، التي ظنتها، اختيارا حرّا مسؤولا، ليست سوى وضعية اضطرارية، أجبرت عليها، من قبل من اعتبرتهما خطأ، لأسباب غامضة مجهولة، رجلين مناسبين للزواج: (قال المؤذن: «الصلاة خير من النوم!». فاستعذتُ بالله من الشيطان الرجيم. ونهضت. توضأت وصلّيتُ، وذهبت إلى الحجرة التي يستقبل الزوج فيها زبائنه، لأقرأ تعبير الحلم قبل أن يميعه الصباح، أنرت الكهرباء، وبحثت عن تعطير الأنام في تفسير المنام حتى وجدته. تناولته ووقعت منه صور فقرفصت أجمعها وإذا بينها صورتان لعيشة، عيشة التي كانت معي في المدرسة، التي ظهرت في التلفزيون ليلة أمس. طار النوم من عيني كعصفور مذعور وأخذت أقلب الصور. في ظهر كل منها: «عيشة بنت راضية»، «محمد ولد رابحة»، «سليمان ولد السعدية». وجدت مع الصور ورقة مكتوب عليها: «غرض محمد عمل تستسلم له عيشة بموجبه روحا وجسدا». «غرض سليمان عقد الربط لعيشة»....

ليلة ذلك اليوم، رأيت الرجلين في الأخبار، الأول يوزع مقاعد متحركة على أطفال معاقين، والثاني يدشن مسجدا. كما كنت قد رأيت عيشة في الليلة السابقة وتذكرت سؤال الصحافي لها إن كانت قد اختارت العزوبية لتتفرغ لحياتها المهنية، وقولها إن الجواب يحتاج إلى تأليف رواية. فقلت جهرا، وأنا ما أزال قابعة على البلاط، والصور والورقة بين يدي: «رواية لن تعرفي أبداً فصلها الأخير»)(15).

ظهور بقدر ما أسعد كثيرا أم هاني، وأدخل عليها الفرحة، لرؤيتها إحدى زميلاتها تتألق في سماء الثقافة والفكر، بقدر ما أثار فيها كذلك، وبدرجات أكبر، مشاعر الأسى والأسف، على ما آلت إليه أوضاعها الخاصة، بعد زواجها من رجل ساحر، غيّر مجرى حياتها جذريا

لتكشف بذلك أم هاني، للقارئ المفترض، سر مواقف عيشة المضطربة من حقيقة هذين الموظفين الساميين، مقدمة، في الوقت ذاته، الحلقة الحكائية الأخيرة في رواية، كان من الممكن، أن تظل، لولاها، ناقصة، نظرا لغرائبية الحدث الحكائي من ناحية، ومحدودية الرؤية الذاتية المعتمدة في سرده من ناحية أخرى. وظيفتان ما كان بالإمكان تحققهما لو استأثرت عيشة لوحدها بمسؤولية السرد، ولم تتنازل عنها جزئيا، في الفصل السادس والأخير من الرواية، لزميلتها أم هاني. مما سمح بتجاوز ضيق نطاق إدراك الرؤية الأولى، وتوسيعه برؤية ثانية، طبقا لمبدأ التكامل الوظيفي المعروف(*) . علما بأن أهمية هذا الإجراء التقني البسيط، ظاهريا، لا تنحصر في هذا الحد، وإنما تتجاوزه

وظيفتان ما كان بالإمكان تحققهما لو استأثرت عيشة لوحدها بمسؤولية السرد، ولم تتنازل عنها جزئيا، في الفصل السادس والأخير من الرواية، لزميلتها أم هاني.

لما هو أبعد، بالنظر لما تتيحه من فرص مناسبة لطرح بعض القضايا الاجتماعية المغيبة اضطراريا في القصة الأولى. في محاولة لإعطاء صورة شاملة عن حقيقة وضعية المرأة المغربية، العازبة والمتزوجة، على حد سواء. فإذا كانت قصة عيشة ترسم بعض معاناة الفتاة المغربية قبل الزواج، فإن قصة زميلتها أم هاني تعكس وضعها المأساوي بعد الزواج. لتتأكد بذلك الأبعاد الوظيفية التكاملية المقصودة من وراء هذا البناء الحكائي المركّب من قصتين مختلفتين ومتداخلتين، لدرجة يصعب الفصل بينهما، دون الإخلال بوحدة بناء العمل الروائي ككل. لأنهما، بكل بساطة، وجهان لحقيقة واحدة، حقيقة مُرّة بالتأكيد، لكن المرّ يتجرّع، أحيانا، لما هو أمرّ منه.

الهوامش والإحالات الإحالات

*- د. بثينة شعبان : 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، 1999، ص. 187.

*- عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1999.

*- أنظر :

G. Lukacs: La théorie du roman, éd: Gonthier, 1963. p. 73

1) أنظر :

Goldmann; pour une sociologie du roman, éd. Gallimard, coll, idées, 1964. p. 26.

*- عبد العالي بوطيب : عام الفيل، رواية المفارقات الغريبة، ضمن كتاب : مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة تطبيقية لنماذج مغربية، منشورات كلية الآداب مكناس، ضمن سلسلة أبحاث ودراسات، العدد : 6/ 2000.

2) ليلى أبو زيد : عام الفيل، رواية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1987، الصفحة : 28.

*- يقول المرحوم محمد عزيز الحبابي في هذا الصدد : (فاجأني على الخصوص تطرف بعض المواطنين في تأويلاتهم الطوباوية للعهد الجديد، وكان لسان حالهم يقول : لقد حصلنا على الاستقلال... يكفي الآن أن ندير خاتم سليمان). الرواية وصراع الأجيال، مجلة آفاق المغربية، عدد : 3 و4، سنة : 1984، الصفحة : 123.

3) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، الطبعة الثانية، 1987، الصفحة : 70.

*- للإشارة فقد اعتبر مايكل هول (Michael Hall) مدير تحرير مجلة (الضاد) الصادرة بالإنجليزية عن جامعة ملبورن الأسترالية، المهتمة بالأدب العربي : (أن خيبة الأمل في الاستقلال تشكّل التيمة الثانية السائدة في أدب ما بعد الاستعمار، بعد تمجيد الكفاح من أجل الاستقلال).

وفي هذا الإطار يمكن اعتبار رواية الأستاذ عبد الكريم غلاب الأخيرة (لم ندفن الماضي) واحدة من تلك الروايات.

4) أحمد عبد السلام البقالي : مقدمة رواية عام الفيل، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1987، الصفحة. 6.

*- ليلى أبو زيد : الفصل الأخير، رواية، منشورات مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، يناير، 2000.

5) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 33.

6) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 78/77.

7) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 142/141.

*- ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 71.

8) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص :127.

9) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 134.

10) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 135/134.

*- نذكر من ذلك مثلا البيتين الشعريين البليغين اللذين أوردتهما عيشة تعليقا على ما رواه صاحب الهتامة عن الفتاة المغربية الفاسية المتزوجة من رجل أمريكي.

ليلى أبو زيد : رواية مذكورة 2000. ص : 42/41.

*- انظر بهذا الخصوص :

M, Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, traduit par Dania Olivier, éd: Gallimard
M. Kundera: L'art du roman, éd: Folio, 1986.

11) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص :143.

12) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 145.

13) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 144

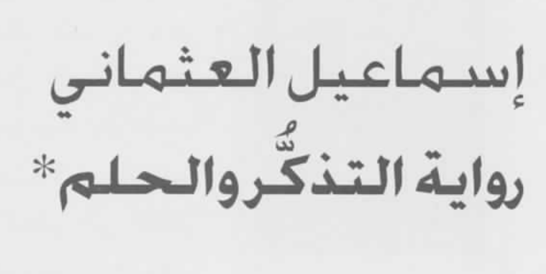
14) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 145.

15) ليلى أبو زيد : رواية مذكورة، 2000، ص : 163/ 164.

*- أنظر على الخصوص ما كتبه كل من :

T. Todorov: Littérature et signification, éd: Larousse: 1967
G. Genette: Figures III, éd: Seuil, Coll: Poétique, 1972

ملف



إسماعيل العثماني

رواية التذكُّر والحلم*

«**حارث النسيان**» رواية تعتمد على التذكر والحُلم؛ ولكن الراوي لا يقوم باستحضار مُجرّدٍ للذكريات أو لأحداث عفا عنها الزمن، بل ينزع إلى نوع من التجريب السيكولوجي في الذاكرة. بمعنى أن الذاكرة حاضرة في هذه الرواية بكل قواها، بيْد أن الساردَ يتحكم في سلطتها بدل أن يتركها تلتهمُ حاضره أو تتهدده. الذاكرة جسدٌ قائم الذات في الرواية يقهرُ الساردَ بحضوره الوافي؛ إلا أنّ الساردَ يتمالك نفسه وإن كان يفقد في الظاهر توازنهُ (العقلي؟!) لفائدة العاطفة الجياشة والنزوات الجَسَدية والمُتعة الآنية.

هذا يعني أن الأحداث تجري في عين القارئ بالمدن والأمكنة، وفي النهار أو الليل، وبين الأحياء والمقيمين، أي في الزمان والمكان، ولا تجري أو هكذا توحي الرواية له،

«حارث النسيان» رواية تعتمد على التذكر والحُلم؛ ولكن الراوي لا يقوم باستحضار مُجرّدٍ للذكريات أو لأحداث عفا عنها الزمن، بل ينزع إلى نوع من التجريب السيكولوجي في الذاكرة.

داخل الذاكرة، في زمن وهميّ تسكن فضاءه الأشباحُ. ولعل السارد يتحايل على الذاكرة ويضع في طريقها فخاخاً كثيرة، فتخرج الكلمات من قلمه متطوعة وطائعة لحواسّ جسدهِ المقتحِم لمدن عالم الأنثى، بحثاً عن الحُبّ والسكينة والجَمال.

يلج البطلُ سامي الدنيا من جميع أبوابها، أو مَداخِلها، غير أنّه يبدو لنا كأنه يندهش ويفاجأ عند كل ولوج مع المرأة، التي تملأ دنياه. فهو يتصرف أمامنا مثل العابر، لا مثل المقيم، كالحالم لا كاليقظ، وكأنه يتلذذ لا بما يفعل وهناك حيث يفعله، بل بما يسرد ويروي؛ وبالأخص بالطريقة التي يَروي بها ويَسرد. وفي كل الأحوال، ربما شعرنا بسامي يحلم لا كالقاصر أو كالمحشِّش، بل كَمن يحلم بالممكن، ولو كان من المستحيل، إيماناً منه أنه حق مشروع، ومشروعٌ

*قراءة في: كمال الخمليشي، **حارث النسيان**، رواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003، 261 ص.

يحقق به صاحبه كثيرا من أمور الحياة. أو لنقل تلك هي الفكرة التي خرجنا بها من قراءة هذا النص الذي صاغه كمال الخمليشي بروح شاعرية وحبكةٍ عالية وذكاءٍ جميل.

نتذكّر أن روايته الأولى «**الواحة والسراب**» (الفنك/2001/ 219 ص) تروي قصة سامي في فترة الطفولة والمراهقة، بين الحسيمة وطنجة. وعلى ذِكر الحلم، يمكن اعتبار «**الواحة والسراب**»، بما تحمله كلمتا العنوان من رمزية ومجاز، مَشهداً يتحاور فيه الشيء مع ظله، والإنسان مع ظله، أو الشخص القاصر مع ذاته التي كانت في الذاكرة ثم هاهي تتكوّن لتكون له ظلا في الحاضر. المُهم أن السّراب دائمٌ والواحة سرابية طالما أن في ذلك استمراراً لحلم سامي في تجريب الممكن من المستحيل، أو الجميل واللذيذ من المحرّم. وقد استدعى تجريبُ الجسد وتعابيره من السّارد تجريباً في الكلمة وجسدها. ولمن لا يؤمن بموت المؤلف، نقول في هذا السياق إن كمال الخمليشي يوظف كلماتٍ وعباراتٍ لا نجدها في السرد المغربي (باللغة العربية)، باعتبار أن الإبداع على الجسد نادر عندنا، أو أن التعامل معه يتمّ في الغالب بعنفٍ وتشبيق غير مبرّرين.

على المستوى السردي البحت، تروي «**الواحة والسراب**» جوانب من حياة الطفل/المراهق سامي في شمال المغرب، حين إقامته وتردده بين الحسيمة وفضاء طنجة الدولي. ولعل أهمّ ما يسترعي انتباه القارئ وهو ينتقل مع هذا البطل المتذكر هو اكتشاف هذا الأخير لحواسّه، ولوظيفة كل حاسّة لدى احتكاكه بالجنس الآخر، من الشمّ إلى النظر إلى اللمس إلى الانفعال إلى المضاجعة، إلخ. وكذا روح الفضول والمغامرة المحفّزة للفرد المقبل على الحياة بخطوات مراهقة. وتقود سامي مغامرات فضوله اليقظ إلى خوض معركة الحبّ بدون تردّدٍ أو وجل، فيتبعُ اللذة لينتصر على الكبت، ويتبع الجسد متمردا على العقل الجماعي، ويتبعُ الأستاذة وهو تلميذ دون حرج كبير، ويتعلق عاطفيا (أو جسديا؟) بسيدة فرنسية رغم الطابوهات والتقاليد، ويطأ فضاء الحرام بنعليْن من حَلال. وربما أراد المؤلف مع ذلك أن لا نغفل خلال القراءة أهمية المكان (الريف المهمّش) والاستعمار (الإسباني والفرنسي) ودورهما في صقل شخصية الطفل المراهق الريفي في تلك المرحلة من تاريخ المغرب.

وعند المقارنة، يبدو أن بين «الواحة والسراب» و«حارث النسيان» خطوة صغيرة/كبيرة في حلم لم ينته، حيث يخطو بنا سامي من الرواية الأولى إلى الثانية بخفة ورشاقة لا نشعر معها بالانتقال، مع الإقرار



على المستوى السردي البحت، تروي «الواحة والسراب» جوانب من حياة الطفل/المراهق سامي في شمال المغرب، حين إقامته وتردده بين الحسيمة وفضاء طنجة الدولي.

بفوارق فنية سنأتي على ذكرها. ويلي رشاقة الخطوة زادٌ من الأحداث والتفاصيل العجيبة والغريبة التي لا تدع القارئ شاردا أو وحيداً، بل تقبض بالحكي النابض على بداهته وحواسه. وفي سياق الاستمرارية، من الرواية الأولى إلى الثانية، يستمر حرْث النسيان في الذاكرة الجغرافية (الحسيمة وتركيست ومناطق أخرى مّن «المغرب غير المنتفع» والرباط والدار البيضاء ومدن أوروبية معينة) والذاكرة السياسية (ظروف الاستعمار والاستقلال) والذاكرة الاجتماعية (الفوارق والتربية والتقاليد، إلخ). ومن وراء ذلك، يسعى سامي إلى استرداد البراءة التي تبحث عنها النفس البشرية كلما تقدّم العمر بالجسد في متاهة اللحظة الراهنة.

وقد يدوم السعي ويستحيل المرام، ولكن الكتابة لدى الخمليشي توهِم سامي، الحارثَ للنسيان، بأسلوب يخلو من التعنيف، أن في إفراغ ما في ذهنه من وقائع زرعها شبابه أو طفولته تحرّرٌ ممّا (يكون قد) علق بداخله من إحساس بالذنب أو بالقمع أو بالقساوة أو حتى باليأس والاكتئاب. وهكذا صارت قصة سامي عبارة عن كتابةِ التبرؤ من شتى التهم الزائفة والأحكام الجاهزة التي تشوش على اللاشعور أو على الضمير، كتابة التعبير النقيّ عن الكون الداخليّ، مع وصف دقيق لرحلة الذكريات إلى الأصل. ولمّا كان الأصل مجهولا بسبب العتمة الداخلية، رسَمَ الخمليشي عيناً ترى في الظلام وفي ظلمات المستقبل. وبفضل هذه العين، ذات البريق الخاص (ص 80)، يرى سامي مَشاهد من الماضي والمستقبل في شكل وقائع راهنة تثير القلق أو السعادة أو الحيرة، أو التعلق بين الأرض والسماء. وفي خضمَ ذلك، تقع عينُ القارئ على مشاهد مثيرة لم يعهدها في السّرد المغربي.

الجديد في **حارث النسيان** هو عمقُ الأحداث، بدل الأحاسيس وحدها، وعمقُ الوعي عند البطل كذلك، وليس عند المؤلف فحسب. وإذا كانت «الواحة والسراب» «تقليدية» إلى حد ما من حيث النمط السردي، فإن المؤلف لجأ في حارث النسيان إلى الغريب والعجيب لنسج حبكة روائية (حداثية؟) تسلّي بالمفاجأة الضرورية في كل سردٍ يحترم قرّاءه. ولسنا ندّعي بأن هذين العنصرين غريبيْن، وإنْ كانا نادرين، في الإبداع المغربي، بل نقصد أن اشتغالهما له وظيفة رئيسة في الرواية ككلّ، حيث تتمحور الأحداث حول القوة الخارقة التي وُلدَ بها البطل سامي، الذي ولج عالم الجنّ والسّحر بطريقة غير فقهية أو دجّالية.

ومن هذا المنظور، تُعدّ هذه الرواية تجريبية بامتياز، ويتجلى التجريب في المقام الأول في طبيعة

الجديد في حارث النسيان هو عمقُ الأحداث، بدل الأحاسيس وحدها، وعمقُ الوعي عند البطل كذلك، وليس عند المؤلف فحسب.

البطل وشخصيته، إذ نخاله موجَّهاً من الرغبة ومتوجّهاً إليها، مع الإشارة إلى أن الرغبة في **حارث النسيان** أنواع وأشكال: رغبة جسدية، ورغبة في المعرفة (أو الفضول)، ورغبة في طرح الأسئلة وإعادة النظر في المسلّمات والعادات، ورغبة في التذكر وفي النسيان، وما إلى ذلك. الرغبة، رغم وعْينا بحضور سامي ودوره المركزي، هي في ظننا الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، باعتبار أنها تكسو النسيج السردي طولا وعرضاً، وتمنحه التشبيق والتشويق الذي ينكتب ضد الوعي الزائف، سواء عند المتزمّتين أو لدى النقاد المتزمّتين. وحسْبنا أن الخمليشي لم يبال بالمسكوكات العُرفية والنقدية لهؤلاء حينما شرع في ملامسة هذا الواقع المعزول جغرافياً والمهمّش رسْمياً والمكبوت اجتماعياً بحركاتٍ من قلمه تحمل بذورَ التمرد على الموجود ورغبة التحرّر في الوجود.

وقد منحتِ اللغة نفسَها للكاتب في هذه الرواية بحرية ورزانة وأناقة قلّ نظيرها. لهذا يستعصي على القارئ أن لا ينجذب وراء غواية لغة الخمليشي، وأسلوبه الحيّ في الحكي، والشاعريّ في الوصف. فهي تشبه، في سياق هذه الرواية، جسدا جميلا ورقيقا في وضع مُغر بالعالم العُلويّ في عين رغبةٍ جامحةٍ تبصره من العالم السفلي. اللغة في **حارث النسيان** كنزٌ يضعه الكاتب بين يدي القارئ بعمق وسخاء كبيرين.

وقد منحتِ اللغة نفسَها للكاتب في هذه الرواية بحرية ورزانة وأناقة قلّ نظيرها. لهذا يستعصي على القارئ أن لا ينجذب وراء غواية لغة الخمليشي، وأسلوبه الحيّ في الحكي، والشاعريّ في الوصف.

ويتجلى التجريب تمثيلا في ذلك الصراع القائم بين سامي البطل والأنا الكاتبة لتبنّي موقفٍ تمَرّدي إزاء تقليدٍ أو عادة أو التزام معهودٍ أو تجاوب مفترض مع العالم. ويحتدم الصراع حينما يتعلق الأمر بالمسكوت عنه الذي يمنع أو يقمع. فنشعر بأنا الكاتب تزاحِم ذات سامي وتفجّر طاقاتها لتعبر عن استيائها من فترة الخضوع للقيود، ولتعبر عن رغبتها الملحّة في التحوّل والتبدّل جذرياً. وقد يتأتى لها ذلك على حساب عزلة سامي عندما لا تنصهر ذاتُ هذا الأخير في الأنا الكاتبة. وفي مقابل ذلك، يحصل سامي على عناية خاصة بجانبه السيكولوجي، حيث أن الأنا الكاتبة (أو الخمليشي؟) يغوص في أعماق بطله من أجل استيعاب مواطن ضعفه وهواجسه، ومن ثم حمايته أكثر وأحسن من تقلبات الحياة وقساوتها ومفاجآتها غير السارة.

وبفضل هذا الغوص المستمرّ (ضد تيار الكرونولوجيا بعض الوقت وخارج الزمن معظم الوقت) في نفسية سامي، لا يجد هذا الأخير نفسه مختزَلا في شخصية جامدة تنتقل أفقيا من نقطة البداية إلى نقطة النهاية من السرد، أو تخضع مواصفاتُها للتعتيم أو للتعميم،

وسلوكها لوصف خارجيّ أو تسطيحيّ، بل يتأكّد له ولنا معاً، مع توالي الصفحات والأحداث، أن سامي شخصية مركبة حقاً، أشبه ما تكون بذات كاتب يبحث عن نفسه بنفسه. وربما افترضنا في هذا السياق أن أحد موضوعات الرواية هو الكشف عن النمو العاطفي والنفسي المضطرب للرجل المغربي ؛ أو أن كتابة (هذه) الرواية هي في الجوهر أحد الأساليب لتمديد فترة الطفولة. وفي هذا وذاك تلتقي **الواحة والسراب** و**حارث النسيان**، وينتقل القارئ من الأولى إلى الثانية دون أن يحتاج إلى تغيير موقعه.

ولكن هذا لا يعني أن الأحداث تتراكم في تسلسل تقليدي من رواية إلى أخرى، بدليل أن الخمليشي صمّم حارث النسيان عل الحرث، على التعمق في شخصية سامي، بعد أن كان حدّدَ في الواحة والسراب التربة التي ينمو فيها سامي. السردُ في الرواية الأولى، إن شئنا أفقيٌّ، أمّا في الثانية فهو عمودي. وفي هذا التصميم دعوة للقارئ للاستئناس بالتربة أوّلا. وبعد أن نكتشف بأن الواحة مجرد سراب، بأن البراءة غير راجعة، يؤنسنا الخمليشي بهذا الحرث الجميل في دواخل بطله وحميمية أحلامه، المتحققة منها والفاشلة. ويفلح الكاتب في كسْب ثقتنا من خلال السلطة (الخارقة) التي منحها لسامي في هذه الرواية ؛ سلطة السّحر التي تقهر جميع السلطات الدنيوية. ولكن قوة سامي السحرية خيّرة، يوظفها في إنقاذ الآخرين من سوءٍ يراه قادماً أو لقضاء مآرب عصية التحقق بالجهد العادي. وفوق هذا السّحر سحرٌ أقوى لا يفارق سامي : إنه التفاؤل بالمستقبل. فسامي لا يجسّد الخير فحسب، في مواجهة الشر، بل كذلك التفاؤل في مقابل التشاؤم والمتشائمين، وذلك حتى عندما يكون في حالة صحية حرجة للغاية، قريبا جدا من الموت (ص 242).

طبعا، هناك مستويات قرائية أخرى لهذه الرواية الغنية بالموضوعات. فهناك إمكانية البحث عن الكنز المكنون ومقتضيات الطلاسم، وفي مسار سامي العاطفي الذي يطير نحو اللذة الدنيوية بما يشبه كرامات الشيوخ المتصوفة، أو في علاقة الجسد والمادة بالروح والأسمى، أو علاقة الماضي بالحاضر، أو المغربي بالأجنبي، والمسلم باليهودي والمسيحي، ودور التربية والمجتمع في تحديد طبيعة هذه العلاقة، أو علاقة مركز القرار بهوامش الوطن، وبالأخص علاقته بمنطقة الريف وأهالي الريف وتاريخهم وأوضاعهم، أو مخلفات الاستعمار بشمال المغرب والعقلية الكولونيالية قبل استقلال المغرب وبعده. تلك هي بعض التيمات البارزة

أن كتابة (هذه) الرواية هي في الجوهر أحد الأساليب لتمديد فترة الطفولة. وفي هذا وذاك تلتقي الواحة والسراب وحارث النسيان، وينتقل القارئ من الأولى إلى الثانية دون أن يحتاج إلى تغيير موقعه.

التي ينعرج نحوها السّرد تارة ويتوقف عندها تارة أخرى عبر محطات غير مرئية. أما لدغة الأفعى التي كادت أن تودي بحياة سامي (ص 240) فهي في تصوّرنا كنائية ومجازية، باعتبار الأساطير والعجائب والرموز التي تسكن جحور الأفاعي. ولعلها تجعلنا في نهاية التحليل نتخيل **حارث النسيان** حقلا أليغوريّاً يختزل رواية الحياة، وقد تمّ حرثه بمِحراثِ ساردِ همّام.

في الختام، وبعيداً عن اللغة الكنائية، يسعدنا حقاً أن يكون الحقلُ الرّوائي المغربيّ قد أنتج كاتباً متميّزا اسمه كمال الخمليشي. وسعينا بهذا الكلام أن نؤكد على قوة الخيال وموهبة السرد عند هذا المبدع، الواعِد بالكثير لقارئ الرواية بالمغرب وخارجه منذ تجربته الأولى «الواحة والسراب». واستناداً إلى شهادة روايتيْه الناضجتين، نعتقد، بالتواضع والموضوعية اللآزميْن، أن أمنية الخمليشي ليصبح كاتباً مبدعاً قد تحقّقتْ، بعد أن كانت تطلعاً كافكاوياً أو مجرد حلم في رحلة سامي، الذي يفشي لنا سرّ الخمليشي من وراء حرثه في الذاكرة عندما يترك الأنا الكاتبة تقول في نهاية **حارث النسيان** بالحرف: «أريدُ أن أصبحَ كاتباً مبدعاً، كيْ أحكيَ للناس.» (ص 258).

ولعلها تجعلنا في نهاية التحليل نتخيل حارث النسيان حقلا أليغوريّاً يختزل رواية الحياة، وقد تمّ حرثه بمِحراثِ ساردِ همّام.

ملف

عبد اللطيف محفوظ

بناء الدلالة الأيقونية في رواية "حشيش"

مدخل عام عن خصوصيات رواية «حشيش»:

تمثّل رواية «حشيش» إحدى أهم الرّوايات المغربية التي صدرت حديثا، وتكمن أهميتها في خصائصها المتفرّدة، والتي تؤشّر على جهد معمّق على كل المستويات، على مستوى اللغة والبناء الشكلي والمحتوى:

أما على مستوى اللغة، فقد عمد، يوسف فاضل، إلى استعمال لغة فصيحة ورصينة، توحي دون أن تسقط في إسار البلاغة الفجة، ودون أن تغرق في الضبابية والالتباس. وهي إلى جانب ذلك تتألف من توليفة من اللغات الفرعية، التي تتصادى بشكل منسجم ومتلاحم. فلغة الوصف، مثلا، وهي تخلق شاعريتها المعهودة، تتجنّب توليد الصوّر الذهنية المجرّدة، بل تعمل على تجريدٍ فريدٍ للصوّر

تمثّل رواية «حشيش» إحدى أهم الرّوايات المغربية التي صدرت حديثا، وتكمن أهميتها في خصائصها المتفرّدة، والتي تؤشّر على جهد معمّق على كل المستويات، على مستوى اللغة والبناء الشكلي والمحتوى

المرئية أو المحسوسة «تعثر عند باب أسئلته» «يقف على عتبة هذا الصباح» يجرّ ذيول الظهيرة» إلخ.. وهي في الغالب تعتمد على لغة الأشياء المألوفة، وعلى علاقات الإنسان بهذه الأشياء، وعلى علاقاته بالكائنات التي تحضر بوصفها رموزاً. إن لغة الوصف وهي تمتح من هذا القاموس ومن هذه المرجعية، لتساهم في خلق التواؤم اللاّزم بين اللغة المستعملة وبين مستوى وعي الشخصيات المشكّلة لعوامل الحكاية، تلك الشخصيات التي تتشارك جميعها في كونها بدون أفق معرفي، وبدون مرجعية فكرية ذات بعد نظري.. وعموما فإن اللحظات الوصفية، سواء انصبّت على المحسوس أم على الانفعال الداخلي للشخصيات، أو ركّزت على المرئي الخارجي الفعلي أو المتصوّر من قبل الشخصية، فإنها تعبر عن الانفعال الموضعي الذي يكون السارد بصدد بنائه..

أما لغة السرد، فتتشكل من جمل سردية متنوعة وحركية، يخضع طولها أو قصرها لطبيعة اللحظة السردية. ويعود أمر احتوائها على الصور البلاغية أو خلوّها منها إلى كثافة اللحظة المعبّر عنها. كما أن هذه اللغة المنجَزة انطلاقا من وعي حادّ بلغة الكتابة الرّوائية، نادرا ما تفتح الباب أمام اللغة العامية، لأن الصوت غالبا ما يظل في هذه الرواية هو صوت السارد الذي لا يتنازل عن صوته لصالح صوت شخصية ما، إلا لماما. إذ لا نجد هذا الاستثناء متحققا إلا حين لا تكون اللغة المركزية قادرة على التعبير الدقيق عن الفكرة المشخّصة.

أما البناء الشكلي المتميز، فيعود إلى قدرة الكاتب على خلق الانسجام بين كل أنواع التبئير وأنواع الساردين وخطاباتها. ذلك أن التواؤم والتوازن حاصل، بشكل فريد، بينهما؛ فرغم هيمنة التبئير الداخلي المتعدّد المنصبّ على **مريم وحسن والحاج والفيلسوف ورئيس الدرك ومولاي مبارك..** فإن الأنواع الأخرى تحضر لكي تؤدّي وظائف أساسية تمنح النص قيم التلاحم والانسجام والتميّز الدلالي.

ثم إن الحكاية التي تتألف من ثلاثة وثمانين فصلا، تخضع في تمظهرها للتنامي الخطّي لزمن الأحداث، لكن دون أن يأخذ هذا التنامي بعدا تسلسليا مستندا إلى السببية الزمنية، ولا شكل مفارقات زمنية مبنية على العلاقات الفضائية المخبوءة وحسب. أما **محتواها**، فيتصل **بقضية أساسية**، تتجسد **في بروز واقع اجتماعي موسوم بتفكّك قاسٍ ومؤلم لكل الروابط الإنسانية الممكنة. وعلى رأسها تفكك الروابط بين الفرد والوطن، بين الفرد والأسرة، وبين الفرد وذاته أيضا.**

إن بنية إظهار رواية «حشيش»، وهي تتحقّق وفق الشكل الموصوف سابقا، تمنح الرّواية المغربية نموذجا جيّدا يشجّع على التواصل الجيّد بين الرّواية وعموم طبقات المتلقين، وذلك بفضل اهتمام المؤلّف بسمات المقروئية اللاّزمة لتحقيق مثل ذلك التواصل الواسع.

وبما أن كلّ جزئية في هذا المدخل، قابلة لأن تكون عنوانا للدراسة، فقد كان لزاما انتقاء بعض المداخل التي تستطيع مقاربة شكل البناء العميق لدلالة هذه الرواية، خاصة وأن هذا الشكل يبدو متخفّيا خلف ظاهر الحكايات الصغرى المتعدّدة التي تنسَج، في تداخلاتها وارتباطاتها الخفية، الدلالة الأكثر منطقية للرّواية. وهي طبعا دلالة أيقونية مستنتجة انطلاقا من الفرض الاستنباط (Abduction)[1].

> أما محتواها، فيتصل بقضية أساسية، تتجسد في بروز واقع اجتماعي موسوم بتفكّك قاسٍ ومؤلم لكل الروابط الإنسانية الممكنة. وعلى رأسها تفكك الروابط بين الفرد والوطن، بين الفرد والأسرة، وبين الفرد وذاته أيضا.

وتحقيقا لذلك، فقد تمّ انتقاء أهم المداخل التي توازن بين إظهار هذه الدلالات الأيقونية والشكل الظاهر المؤشّر عليها، والذي يجلّي في نفس الوقت البناء اللغوي وشَكْلَي البناءين الحكائي والدلالي. وهكذا سيتمّ العمل في البداية على تحليل الصدى الوصفي المحايث للجمل السردية المشكّل لأهم الحكايات الصغرى، ليتمّ الانتقال بعد ذلك إلى الحكايات بوصفها حوامل دلالية:

1ـ لغة الوصف بين كونها قوة تأشيرية وقوة أيقونية:

إن لغة الوصف وهي تتأرجح بين كونها تحدّد المعنى حين تكون مؤشّرة بشكل مباشر على موضوعاتها، وبين كونها ترسم صورة للمعنى، حين تكون محيلة بفضل الإيحاء الافتراضي على موضوع ممكن ما (أي حين يكون الموضوع أيقونة وحسب)[2]، تستطيع في بعض النصوص أن تجعل تحديد المعنى الظاهر، المساير لنمو الحكاية الأساسية التي تؤشّر على الموضوع الظاهر، مدعّما بحكايات أخرى، غالبا ما تكون موضوعاتُ أدلّتِها الوصفية أيقونات تتطلّب من المتلقّي استنباطها.

ورواية «حشيش» من بين الرّوايات التي يصدق عليها شكل البناء الدلالي السابق. وقد تحقّق لها ذلك بفضل



إن لغة الوصف وهي تتأرجح بين كونها تحدّد المعنى حين تكون مؤشّرة بشكل مباشر على موضوعاتها، وبين كونها ترسم صورة للمعنى، حين تكون محيلة بفضل الإيحاء الافتراضي على موضوع ممكن ما

شكل بناء جملها الوصفية المحايثة للسرد، وشكل ترابطات هذه الجمل وتجاورها. هذا الشكل الذي تمظهر في صورة، تحاكي في أغلب الأحيان، الجمل المنتجة من قبل (المرتفع) عن الواقع جرّاء مفعولِ مخدّر ما.. أو مفعولِ فكرةٍ ما تحول دون صفاء الرؤية والتفكير.. ويكفي من أجل التدليل على ذلك، أن نتملى الفصل السادس وما يصونه وما تقيمه أدلته الجزئية الممثّلة في كلمات، من علاقات أيقونية مع فصول أخرى. حيث يقدم هذا الفصل فترة هامة من حياة الشخصية الرئيسية «مريم» وهي الفترة التي تتحقق في شهر (يونيو 1991) «عثرتْ على هذه الغرفة بالمجّان تقريبا، خلفها المقبرة، الميناء تحتها، وحول كل هذا الغابة المترامية. وتستطيع أن تقول أصبحت لها غرفة بنافذة تطلّ على الفناء.. غرفة ضمن غرف أخرى موزّعة حول ساحة مربّعة. وهي بداخلها كفرخ داخل بيضة أو كجنين عاد إلى رحم أمه (...) لن تمكث طويلا حتى لا تنخرها دودة العادة. ستجلس ريثما تتزوّد بالطاقة الضرورية لعبورها وتنطلق. اقتربت من الباب وقرأت أسماء النزيلات اللائي كنّ قبلها. قد يكنّ عبرن إلى الجهة الأخرى من محنتهن، الأسماء محفورة على اللّوح عميقا كأنما كتبت بالأظافر..» (ص23-24). بغض النظر عن دلالة وجود مريم في غابة مترامية لا

حدود لها سوى البحر من جهة والمقبرة من جهة ثانية، فإن التأمّل في هذه الفقرة، التي تشاكل فقرات عديدة أخرى، يفيد من خلال الوصف أن العالم الموصوف ليس فقط هو الفضاء الفعلي الذي تجسّده الحكاية في «دار التطوانية»، إنه أيضا فضاء العبور من هذا العالم إلى العالم الآخر. ويبدو فضاء الغرفة كما لو كان تجسيدا بلاغيا للتصورات الشعبية المساوقة لوعي شخصيات الرواية بزمن المكوث في القبر. ذلك القبر الذي يصبح، وفق المتخيّل الأخروي، جسرا للعبور نحو موطن مآل الفرد، وخلال مسافة العبور الزمنية، يكون ذا منفذ على مكان مآل صاحبه. لذلك نجد لهذه الغرفة الموصوفة نافذة على «الفناء». ويتأكد ذلك، ليس فقط من خلال سخرية السارد: «**وتستطيع أن تقول أصبحت لها غرفة**» حيث تؤشّر العبارة في علاقتها بالسياق على التنقيص من دلالة الغرفة والإيحاء بأنها شبه غرفة وحسب، بل يتأكّد من خلال الوصف الحاضر في شكل صورة قائمة على التشبيه: «**وهي بداخلها كفرخ داخل بيضته**». ومعلوم أن الفرخ هو صغير الدجاج الذي خرج من بيضته، أو «**كجنين عاد إلي رحم أمه**». ومعلوم أيضا أن الجنين لا يعود إلى رحم أمّه لأنه أصلا لم يغادره. إن هذه الصور، وهي ترسم ضيق الغرفة وظلمتها،

فإن التأمّل في هذه الفقرة، التي تشاكل فقرات عديدة أخرى، يفيد من خلال الوصف أن العالم الموصوف ليس فقط هو الفضاء الفعلي الذي تجسّده الحكاية في «دار التطوانية»، إنه أيضا فضاء العبور من هذا العالم إلى العالم الآخر.

ترسم أيضا فكرة الموت التي تتجلّى في عدة صور كرّستها بعض الثقافات مثل الرغبة في العودة إلى الرحم.. وتتآزر هذه الدلالة الأيقونية المخبوءة برغبة «مريم» في عدم الاستسلام لدودة العادة. تلك الدودة التي تهدّد الجسد بالانحلال قبل أن يقوم برحلته الثانية والختامية: رحلة العبور على السراط، مثلما تتآزر بقراءتها لأسماء من سبقنها إلى «**الجهة الأخرى من محنتهن**» أي إلى جهة الجحيم، مآل الكائنات الشيطانية التي لا تحفل الرواية إلا بنماذجها. ومن ثمة، لا غرابة إذا كانت كل الأسماء التي قرأتها مريم في غرفتها محفوظة: «**على اللوح عميقا كما لو كتبت بالأظافر**».

ثم إن حرص مريم هنا على تجنب الدودة حتى تبقى في كامل لياقتها من أجل القفزة الأخيرة التي ظلّت طوال الرواية تحلم بها وتحاول تحقيقها، هو حرص على الجانب المهم منها، أي على الجسد. وذلك لأن هذا الأخير خاضع لقوة النفس، التي هي بمعنى من المعاني قوة الشيطان، التي وحدها تسود وتؤطّر سلوك وفكر كل ذات موجودة في عالم الرواية المتخيّل. أما الرّوح، أما عالم الرّوح، عالم الإله والخير[3]، فلا وجود له إطلاقا. ولهذا فإن بقية الفصل تقدّم وصفا مؤكّدا للصورة الضمنية السابقة: فمريم وحدها تظهر في

عالم معمور بالرجال فقط. إنها بدون شكٍّ، بسبب من ضلالها، تضلّ عن الطريق إلى طابور النساء نحو السراط، لتجد نفسها في غمرة الرجولة التي تعذّب وتُهين، وهي صورة تحيل على صورة الجلاّد في رحاب السلطة الدنيوية والزبانية في رحاب جحيم العالم الآخر. وبسبب هذا الضلال، عوض أن تكون نافذتها (التي يبدو أنها لا تطل على **الفِناء** بل على **الفَناء**) مصدر تنفيس أو انتعاشة، كانت مصدر إذلال وتعذيب: «**وهي في حاجة إلى نافذة فوقها لا يطلّ منها رجل يبصق عليها عندما تمرّ**» (ص.25).

ولكي تتضح أكثر، هذه الروابط الأيقونية الخفية التي تقيمها اللغة، عن طريق قدرتها على إنتاج الدلالات الأيقونية، فلنتأمل علاقة هذا الفصل (الذي هو الفصل السادس» بالفصل ما قبل الأخير، الذي يرسم مصير مريم النهائي في عالم الرواية المتخيّل. حيث تبدو مريم ـ مثلها مثل جميع شخصيات الرواية ـ تجترّ الزمن اجترارا في انتظار الفوز العظيم، الذي يتخايل ظاهريا في اجتياز البحر نحو إسبانيا. الشيء الذي يجبرها من أجل التواصل مع الحلم الموعود، على أن تقطع ذلك البحر بأي شكل ووفق أي إيقاع، لأنه المآل الحتمي لكل كائن يشبهها..

إن تملّي الأدلّة الجزئية المشكّلة للأوصاف، تفيد أن البحر قد أصبح أيقونة للجحيم والظلمة والعمق المخيف، كما أن الأوصاف المميّزة لمركب الموت، تفيد، بفضل سمات الرخاوة والهشاشة والبطء، أنه أيقونة للسراط. ومن ثمة يصبح الشمال أيقونة دنيوية للنّعيم المحلوم به. وبما أن مريم، مثل غيرها ممن حاولوا العبور، مسكونة بعالم شيطاني، فإن محاولتها الثالثة التي كانت بتوصية من الدرك ـ الذين وحدهم من بين سكان عالم الرواية المتخيّل، يعفون أنفسهم من الانشغال بالهجرة إلى الشمال ـ قد رسمت لها النهاية المحتومة التي تنسجم مع منطق التفكير الشعبي بخصوص المذنبين وهم يعبرون نحو المآل الختامي. ويتمثّل في السقوط في أول المسار فوق السراط. وهو سقوط مسبوق بزمنِ تعذيبٍ أليم. وقد مظهرت الرواية هذا التعذيب ومنفّذيه، في صورة اعتداء نفّذه رجال غلاظ القلب. ومن الواضح أن الرواية عوض أن تمظهرهم تأكيدا للتصورات الشعبية في صورة رجال ذوي لباس أسود، جعلتهم يتمظهرون في صورة نصارى، وذلك دون شك انسجاما مع الأرض المحلوم بها. كما جعلت القضبان الحديدية المشكّلة لأدوات التعذيب تتمظهر في شكل أعضاء أولائك الرجال الأشداء.

إن تملّي الأدلّة الجزئية المشكّلة للأوصاف، تفيد أن البحر قد أصبح أيقونة للجحيم والظلمة والعمق المخيف، كما أن الأوصاف المميّزة لمركب الموت، تفيد، بفضل سمات الرخاوة والهشاشة والبطء، أنه أيقونة للسراط.

وهكذا سطّرت الرواية نهاية مريم، حيث تُركت في بداية الطريق البحري الغامض بعد طقس التعذيب فوق مركبها الهشّ..

- الحكايات الصغرى بوصفها أيقونات نوعية للحكاية المؤشِّرة

إذا كان التحليل السابق قد ركّز على الدلالات الأيقونية المرتبطة بالأدلّة المقلصة (الكلمات) في علاقتها بالسياقات التي تنتمي إليها، فإن مستوى التحليل الآن، سيهدف إلى استنباط الدلالات الأيقونية التي تصونها الحكايات الفرعية في علاقتها بالسياق الكلي للحكاية القاعدية، والتي تشكّل في كلّيتها الموضوع المؤشّر عليه من قبل الرواية. وبما أن تحقيق هذا يتطلّب أن نأخذ بالاعتبار آليات انسجام السرد، فلا بد من الاعتراف بداية أن ضبط مجمل آليات انسجام السرد، يتطلب بحثا بكامله. ولذلك سيتمّ الاقتصار على التساؤل عن العلاقة الرابطة للحكاية القاعدية، بالحكايات الفرعية من حيث هي موادّ دلالية مجسّدة لها :

الحكاية والحكايات الفرعية

تطرح هذه الرواية تحدّيات إضافية على آليات الاختزال التي هيّأتها بعض النظريات السيميائية، كتلك التي نجدها عند غريماس وتلامذته[4] أو عند فان ديك[5] أو عند إيكو[6] وغيرهم بمَن فيهم من استند إلى السيميائيات البورسية. ذلك لأن حكاية هذه الرواية، هي من جهة، مركّبة من عدد هائل من الحكايات الصغرى، وهي من جهة أخرى، خاضعة لمنطق اللاّوعي، حيث التداعيات محكومة بمنطق العلاقات الأيقونية وحسب. وهي علاقة تنسجم كلّ الانسجام مع مفعول دلالة العنوان «حشيش» على الذوات المدمنة عليه والخاضعة لمفعوله. ورغم كل هذا، يمكن أن نغامر فنقول إن الحكاية تتمحور حول ظهور مفاجئ لشابّة في العشرين من العمر، خلال صيف 1991 ، بإحدى مناطق عبور مراكب الموت بالشمال.. وبما أن سنن التبئير الذي انتهجه الكاتب، هو التبئير الداخلي المتعدّد، فقد بدت مريم في البداية فتاة كتومة، بدون تاريخ حقيقي. إذ لا يعرف السارد عنها إلا ما تصرّح به هي، مع العلم أن ما تصرّح به ليس سوى حكايات مختلقة عن أصل مزعوم أو تاريخ خاصّ مختلق. مريم بدت كذلك تعيش على أمل وحيد هو العبور إلى الضفّة الأخرى من البحر. وخلال زمن انتظارها المليء بالملل تتعرّف على عائلة مولاي مبارك المؤلّفة من حسن والحاج والفيلسوف. وقد مكثت عندها ثلاثة أيام. ثم ستتعرّف بعد ذلك على التطوانية، وستمكث عندها بضعة شهور، لتنتقل أخيرا إلي دار امرأة

> حكاية هذه الرواية، هي من جهة، مركّبة من عدد هائل من الحكايات الصغرى، وهي من جهة أخرى، خاضعة لمنطق اللاّوعي، حيث التداعيات محكومة بمنطق العلاقات الأيقونية وحسب.

كنّتها بالشيبانية، وستمكث فيها إلى أن توسّط لها رئيس الدرك لدى ثلاثة إسبانيين، من أجل نقلها إلى الضفّة الأخرى. وهي الرحلة الختامية التي ستهلك فيها على أيديهم في البحر.. إلا أن حكاية مريم هذه، ليست سوى الخيط الناظم لسلسلة من الحكايات المشكّلة لنسيج الرواية. فهناك حكايات فرعية لكل واحد تعرّفت عليّه. مثلما هناك حكاية لكل فضاء تحرّكت فيه.

وإذا كانت العلاقات بين هذه الحكايات الفرعية واضحة لأنها تتضام في انسجام بفضل دخولها عن طريق روابط أصحابها بمريم، في ما يشبه علاقة التنضيد[7]، فإن بعض الحكايات الفرعية لا تدخل وفق نفس المنطق، بل وفق منطق آخر هو منطق الترابط الداخلي بين المدرك وغير المدرك والذي يضطلع به السارد وحده.

وسنعمل أولا على تحليل أشكال دخول هذه الحكايات ووظيفتها، ثم بعد ذلك سنحلّل وظيفة حكايات مريم الموجّهة قصدا لمسرودين لهم داخليين[8]:

1-1-2 الحكايات المختلقة من قبل السارد:

تحفل الرواية بإدماج العديد من الحكايات الجزئية، التي تبدو في الظاهر ناتجة فقط عن ظهورها على شاشة وعي الشخصية المُبَأّرة، لكن أغلبها، في الواقع، لا تدخل إلاّ لكي ترصد إحساس الشخصية بمآلها أو لتشعرها بحقيقة تجربتها، أو بما يجب عليها فعله.. ولعل أولى هذه الحكايات المنفلتة من المنطق الواضح للترابط، هي الحكاية الأولى التي تدشّن سيرورة القراءة. ولا ريب أن كلّ قارئ قد يتساءل عن العلاقة الرابطة بين الفصل الأول وبقية فصول الرواية؟

ومن بين الأسئلة الملحّة على كلّ قراءة أولى: لماذا الانفتاح على فصل الربيع، على زمن تفتّح الأزهار تحديدا؟ ولماذا الإصرار على عابرية هذا الربيع؟ لماذا التقاط صورة كلبة هجرت الأطفال ولهوهم، وانزوت تنتظر ربيعها الذي: «**جاء على شكل كلب قذر، أسود، منتوف الشعر، ببقع بيضاء على ظهره كالجرَب**» (ص6.) **ثم بعد المواقعة «اختفى الكلبان. ومعهما اختفى الربيع الذي استمر لأيام معدودة، الأيام التي ظل فيها الكلبان يعبران الزقاق ناشرين على طوله فرحهما الصغير، الاستثنائي، المجّاني. أعقبتها أيام شِواظ لم تُسبق، لهيبها يسري على البشرة وفي العروق، وكأنها قطعة جُزّت من جهنّم»** (ص. 7).

إن هذه الحكاية، وهي تتصدر الرواية وتسبق ظهور الشخصية الرئيسية «مريم»، لتدعو إلى ربط علاقات أيقونية بينها وبين حكاية مريم. وتصبح العلاقة ملحّة إذا ما

تحفل الرواية بإدماج العديد من الحكايات الجزئية، التي تبدو في الظاهر ناتجة فقط عن ظهورها على شاشة وعي الشخصية المُبَأّرة، لكن أغلبها، في الواقع، لا تدخل إلاّ لكي ترصد إحساس الشخصية بمآلها

تأمّلنا بعمق نهاية الفصل المنفتح على أيام لهيبها يسري على البشرة وفي العروق، وكأنها قطعة جُزّت من جهنم، وربطناها ببداية الفصل الثاني، الذي تولّى تقديم مريم: «**لم أتجاوز العشرين عاما. ولم أعرف خلالها ولو قسطا ممّا يجعل الحياة هنيّة. أسير الآن على هذا الشفير ما بين الموت والحياة، بين موت أعانيه، حبلى به، وما بين حياة أنتظرها كما يُنْتَظَرُ البعث**» (ص.7). وبتملي الحكاية الوصفية التي قدّمها السارد قبل تقديمه لمريم، وربط علاقات أيقونية بين دلالاتها وبين دلالة هذه الفقرات من اعترافات الشخصية نفسها، لن يكون من المضني ربط العلاقات الأيقونية بين الربيع السريع الخادع وبين المتعة العابرة الناتجة عن علاقة عابرة أيضا، وبين الفرح الصغير الاستثنائي المجاني وبين المتعة المحرّمة المجانية التي لا يستعار لها من وجهة نظر شعبية إلا تزاوج الكلاب. وليس من المضني كذلك، أن ندلّل من خلال الروابط الخفيّة أن الكلب الأجرب الهرم أيقونة لخليل هرم دميم خَلْقاً وخُلقاً. وبما أن الكلبة تنهي زمن مواقعة الكلب لها بالحمل، وبما أن مريم تعاني موتا رمزيا وتحبل به، فلا بد أن متعتها العابرة المحرّمة بشبيه الكلب قد أثمرت جنينا تحسّه موتا في أحشائها. ولكي نؤكّد صوابية الدلالات الأيقونية السابقة، لنتأمّل سياق الجملة الوصفية

وبما أن مريم تعاني موتا رمزيا وتحبل به، فلا بد أن متعتها العابرة المحرّمة بشبيه الكلب قد أثمرت جنينا تحسّه موتا في أحشائها. ولكي نؤكّد صوابية الدلالات الأيقونية السابقة، لنتأمّل سياق الجملة الوصفية التالية والتي قدّمت وفق صيغة التبئير الداخلي

التالية والتي قدّمت وفق صيغة التبئير الداخلي: «**واشْ نقْدرْ نْكونْ حتى أنا فرحانة شي نهار؟ أدرك فقط أن عصفورا في حجم الإبهام أفرد في دمي جناحيه. ومنذئذ لم أقو على الاستمرار جالسة أو واقفة أو ماشية. ومنذها لا يسعفني وضع: وما أريد هو أن أجدني في إسبانيا**» (ص.36).

إن الجملة الوصفية المدمجة في هذا السياق السردي «**أن عصفورا في حجم الإبهام أفرد في دمي جناحيه**»، يدل على الافتضاض وما قد يترتب عليه، أما الجمل اللاحقة المجاورة له في السياق، فتسجّل الحسرة المشفوعة بالرغبة الملحاحة في الهرب من الذات في شكل هرب من الوطن ومن أهله ذوي الأحكام القاسية.. ومن أجل تأكيد أكبر، يمكن أن نمدّ الجسور الأيقونية بين الفقرات السابقة وبين فقرات مترابطة معها وإن كانت تنتمي لفصول متباعدة. ومنها الفقرات المخصّصة للمرأة البدينة المعرّفة في العالم الممكن للرواية فقط بخاصية[9]: (ذات الأساور الذهبية العديدة)، والتي ظهرت على شاشة السرد وهي، تهمّ بالتبليغ عن شابّة بسرقتها، بعد أن كانت خادمة لها، ثم ظهرت في نهاية الرواية لتنصح بعدم تشغيل فتيات صغيرات بيضاوات، لأنهن إن لم يسرقن فلا بد أن تجدنهن في فراش الزوج. وبالاستناد إلى مبدأ التأويل المحلي[10] وتعميمه،

فإن ذلك يعتبر إشارة إلى أن المبلَّغ عنها، هي مريم نفسها، وبهذا يتّضح أن مريم هي شابّة تعرّضت لاغتصاب شبه إراديٍّ من زوج مشغّلتها. وأنها تفكّر في الفرار من تبعات فعلتها الاجتماعية إلى إسبانيا. كما يتبيّن أن كلّ الفقرات وإن تباعدت، فإنّها مترابطة بفضل العلاقات الأيقونية التي يبدو أنّها مفكّر فيها بعمق وجزم أيضا.

2-1-2 الحكايات المختلقة من (مريم) عن تاريخها الخاص:

لاريب أن الحكايات المتعددة التي ترويها مريم، للمسرود لهم الداخليين، عن حياتها الخاصة، تتعالق بشكل عميق مع الحكايات السابقة. ومن ثمّ تقيم معها ترابطات تحقّق الانسجام الضمني الذي تبنيه الصورة الأيقونية الناتجة عن التعالق الكلّي لجميع الحكايات الفرعية :

لاريب أن الحكايات المتعددة التي ترويها مريم، للمسرود لهم الداخليين، عن حياتها الخاصة، تتعالق بشكل عميق مع الحكايات السابقة. ومن ثمّ تقيم معها ترابطات تحقّق الانسجام الضمني الذي تبنيه الصورة الأيقونية

تتصل أول حكاية تختلقها مريم عن ماضيها، بتاريخ القرية التي تنتمي إليها وقد حكتها لعائلة مبارك التي استضافتها في بداية ظهورها متسكّعة بالشمال : «**قالت لهم إنها جاءت من الگارة (...) إنها كانت مملكة مزدهرة بجامعاتها ومتاحفها وحمّاماتها الأربع مائة وحدائقها الشاسعة ونافوراتها التي تظل تغنّي. إلا أن ملكها غضب على شعبه ذات يوم فباع المملكة وهرب إلى الصحراء، ومن يومها تدهورت أمور المدينة وتقلّصت شرايينها حتى لم تعد سوى قرية صغيرة منسية على قارعة الطريق. والشابات والشبان أمثالها يفرّون منها الآن قاصدين الشمال حتى لا يغطيهم غبار مجدها المنكسر**» (ص. 14-15). وفي جلسة أخرى، حكت لهم حكاية خاصة بأسرتها، وتتلخّص في كونها تنتمي لعائلة مكوّنة من أخوين وأختين، غادروا البيت جميعهم، ولم يعد منهم أحد. وقد يكونون (تقول لآل مبارك) «**من هنا مرّوا، وقد يكون أحدكم رآهم دون أن يهتم بأمرهم. حلموا بالثروة شهورا وبنوا في خيالهم مشاريع لهم ولذويهم وبعد شهرين جاء خبر غرقهم...**» (ص. 18).

ثم تحكي حكاية أخرى تجعل من نفسها ضحيّة زوج ساديٍّ يواظب على ضربها، ثم في الأخير هجرها فانتقل إلى إسبانيا وتزوّج هناك من إسبانيّةٍ لكي تعيله. ثم تحكي حكاية أخرى، تجعل فيها من نفسها يتيمة نشأت في خيرية ب(آيت وْرِيرْ). ثم أخرى تبدو من خلالها ابنة عسكريّ نكّل بأسرته غداة محاولة الانقلاب الثاني.

من الواضح أن هذه الحكايات التي تحكيها مريم عن تاريخها الخاص، هي تلفيقات وأكاذيب، ولكنها تشكّل أيقونة على الصور المتعدّدة التي تعطيها «الساقطات» - بفعل قدرٍ لا

رادّ له أو بفعل خضوع طوعي لنزوات النفس ـ وفق العادة عن أنفسهنّ من أجل تبرير الحيّاد تجاه وضعهن المزامن لزمن البوح. أما بالنسبة للسياق الرّوائي فإن هذه الأيقونة، من جهة، تؤازر التحليلات السابقة للحكايات التي ترتبط ببوح الذات (مريم) لنفسها في شكل تناجٍ باطني ؛ ومن جهة ثانية، تساعد بفضل صمت السارد وتخلّيه عن وظيفة التعليق، في تشكّل أيقونة كبرى تحيل على صورة الذات المهمّشة الباحثة عن أفق مستحيل بأساليب غير مشروعة قانونيا وأخلاقيا، وهي صورة تحاول لملمة أجلى صور التدمير والتعسف التي تلحق الفرد في ظل واقع غير سويّ، حيث يتحالف الكلّ ضد الضحيّة : المجتمع والسلطة وذووا النفوذ.. إنها صورة تترجم النبذ والتهميش والاغتصاب والتنكيل بالفرد المجرّد من القدرة على الصراع، في عالم لا يعترف إلا بالصراع المتوسّل بكل الوسائل.

هكذا يمكن القول، إن الدلالة الأيقونية هي التي تربط هذه الرواية بالعالم الفعلي الذي صدرت عنه وحاولت كشفه. وهي بذلك تنوب عن الدلالة المؤشّرية الظاهرة التي تغالط القارئ العادي عن طريق إظهارها لعالم من الأحلام المعمور بأفراد لا يتقنون سوى لغة الهذيان. وإذن، فإن واقعية هذه الرواية كامنة في صورها الأيقونية الخفيّة التي حاولت هذه الدراسة إبراز بعضها.

إن الدلالة الأيقونية هي التي تربط هذه الرواية بالعالم الفعلي الذي صدرت عنه وحاولت كشفه. وهي بذلك تنوب عن الدلالة المؤشّرية الظاهرة التي تغالط القارئ العادي عن طريق إظهارها لعالم من الأحلام المعمور بأفراد لا يتقنون سوى لغة الهذيان.

الهوامش والمراجع

إن المعنى الذي نسنده «للأيقونية»، هو تركيب لدلالتها الاصطلاحية في المرجعية البورسية، ونمنحها هنا معنى الدلالة الخفيّة المستنتَجة انطلاقا من مؤشّر نوعي ما (مادي مظهري أو فضائي أو قيمي..). وجدير بالذّكر أن الأيقونة تُستنتج دائما بناء على افتراض استنباطي. انظر تحديدات بورس لها ضمن :

C.S Peirce. Ecrits sur le signe. Rassemblés, traduis... par G. deledalle. ed : Seuil. 1978.

1 انظر المرجع السابق : ص.188.

2 نفسه، ص.139 و140.

3 انظر جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل.1988 ، ص.85.

4 انظر (عناصر النحو السردي)، ضمن :

AJ. Greimas. Du Sens. ed seuil 1970

5 انظر :

T.A.V. Dijk "le texte, structures

et fonctions"? in Teheorie de la litterature. Picard, Paris.

6 انظر :

UEco, Lectorin fabula, traduit par M.

Bouzaher. 1985 ed : Bernard Grasset. Paris, p.p. (96-97).

8 انظر : نصوص الشكلانيين الروس (نظرية المنهج الشكلي)، ترجمة إبراهيم الخطيب، (ش.م.ن.م)، 1982، ص.228.

فرّق ج. جونيت في كتابه (وجوه)، بين المتلقّي لخطاب الشخصيات (وهو نفسه شخصية من شخصيات العالم المتخيّل لحكاية الرّواية ؛ كما هي حال شهريار بالنسبة لخطاب شهرزاد، وقد سمّى هذا النمط من المتلقين بالمسْرود له الداخلي) ؛ وبين المتلقّى الذي يخاطبه السارد مباشرة وقد سمّاه : المسرود له الخارجي.. انظر :

G. Genette, Nouveau discours du récit, Seuil. 1983

9 انظر (الفقرات المتعلقة بالعوالم الممكنة) ضمن كتاب إيكو المذكور سابقا «القارئ في الحكاية».

10 انظر : محمد الخطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص56و57.

ملف

عثماني الميلود



لعبة الواقعي والتّخييلي في روايات محمد برادة: "امرأة النّسيان" نموذجاً

مقدمة

قد يكون أصدق تعبير يقال على إثر الانتهاء من قراءة «امرأة النّسيان» لمحمد برادة، أننا لا نستطيع أن نقرأ هذه الرواية وكأنها نصّ مغلق على نفسه، يكتسب معناه من ذاته، ومن التفكيك الذي نجريه على مكوّناته الخطابية واللغوية والأسلوبية. إننا نجد، في هذه الرواية، ما يدعونا إلى قراءة/ ات إحالية يجبرنا النصّ على إقامتها، قراءة تأخذ بعين الاعتبار مجموعة عناصر عبْر ـ نصّية مختلفة تضيء الدلالات. وما شجّعنا على هذا الفعل المكوكي بين المكوّنين الواقعي والتخييلي، في قراءتنا لـ «امرأة النّسيان»، ما جاء على ظهر الغلاف. ولأن كل قراءة هي صيغة من صيغ القراءة الممكنة، فإننا سنتناول «امرأة النّسيان» من الجوانب التالية:

> في هذه الرواية، ما يدعونا إلى قراءة/ ات إحالية يجبرنا النصّ على إقامتها، قراءة تأخذ بعين الاعتبار مجموعة عناصر عبْر ـ نصّية مختلفة تضيء الدلالات.

1 ـ وصف النصّ.
2 ـ بعض ملامح المكوّن الحكائي.
3 ـ بعض ملامح المكوّن الخطابي.
4 ـ خاتمة.

1. وصف الرواية

تشتمل رواية «امرأة النّسيان» على خمسة فصول. وتمتد أحداثها من خريف 1998، بمثابة زمن مرجعي (ص 24) إلى أبريل 2001 (ص 106). والرواية تتطور بموازاة بعضها البعض في إطار حوار طويل تجريه الرواية مع طرفين: طرف تخييلي محض يتمثل في شخصية ف. ب، وطرف شبه واقعي (لأن الرّواية عمّدته بالتحريف، والسّخرية والغرائبية). هما فاعلان حكائيان، وحكايتان، وخطابان ودلالتان. وهذا التطريز النصّي ليس مستغربا في نصوص محمد برادة الروائية. فالتوازي سمة

مركّبة وشاملة في نصوصه. إذ أن كل نصّ يسعف متلقّيه بنوع من النظام التعاقدي الذي يسمح له بركوب استراتيجية تأويلية ومنتجة. ففي **لعبة النّسيان** نجد توازيا بين التذكّر والنّسيان. وفي **الضوء الهارب** نجد توازيا بين التخييل والميطا ـ تخييل، وفي **مثل صيف لن يتكرّر** نجد توازيا بين صورتين لحمّاد: صورة الطالب القومي المندفع، والملتزم، وصورة حمّاد المنكسر، المتشائم من كل شيء. أما في **امرأة النّسيان** فنجد أن التوازي هو القاعدة النظرية والتطبيقية في النصّ الروائي. تبدأ الرواية بمهاتفة صديقة ف.ب. للكاتب وتنتهي بموت ف. ب، وبين المكالمة والموت، ثمة موت آخر يسبح بين السطور: إنه موت فكرة، موت رجال ونهاية عالم مطرّز بالأمل واليقظة والاستعداد للموت من أجل الحياة. تقول الرواية:

«ـ لكنني لا أعرف ف.ب. شخصيا، ببساطة لأنها ثمرة تخييل، وإذا كان هناك تشابه أو تطابق فهو محض صدفه...» (ص. 6)

وبعد سرد تفصيلي وحكايات شتى تنتهي الرواية على هذه الجمل القصيرة والجارحة:

«ميّت أنا أم حيّ؟ أجري وراء الكلمات. أستعيد النأمةَ والبَسمة وضوضاء الأصوات. ألمِلمُ نُتَف الذّاكرة. أداعب أرْجُوان العشايا(...) تتناءى فيما هي تقترب. يتحرّك وجداني في إثرها متوسلا بحَبْلٍ من مسَد تضفره الكلماتُ، ملاحقا الأطراس المتوارية، علّهُ يستعيد ملامح امرأةِ النّسيان» (ص. 134 ـ 135).

إننا بإزاء مشاهد أكثر مما نحن بصدد أحداث. وتحرّر الرّواية من هذا التفصيل السردي هو ما محض النصّ قيمة تخييلية تقوم على الاستيهامات والأحلام والذّكريات والتداعيات. ومع أن التفاصيل الأخرى ضاجّة ومؤلمة ومؤذية لوجدان المتلقي (الفشل الحياتي/ الفشل المؤسّساتي)، فإن الرّواية تلجأ، من أجل تخفيف وقع التفاصيل والتداعيات إلى محفل زمني مضارع قصد تشخيص التحوّلات (تحوّلات المؤسسات ـ تحولات الأفراد ـ تحولات ف. ب ـ تحولات الكاتب) وكأن الرّواية هي هذا الكتاب المفتوح الذي خلفه الزمن للشهادة على نفسه، أو ليس لوي أرغون هو القائل:

«إن الأدب، بالنسبة لأي بلاد، قضية جدّية، إذ أنه وجهه في آخر المطاف» (حميش، 2002). والسّارد الذي يحكي عن تجربتين: تجربته مع المرأة المنهارة، المتّجهة حتما، صوب النهاية، وتجربته مع فترة التناوب والتراضي يبدو ذاتا واحدة لكنها

> **إننا بإزاء مشاهد أكثر مما نحن بصدد أحداث. وتحرّر الرّواية من هذا التفصيل السردي هو ما محض النصّ قيمة تخييلية تقوم على الاستيهامات والأحلام والذّكريات والتداعيات. ومع أن التفاصيل الأخرى ضاجّة ومؤلمة ومؤذية لوجدان المتلقي**

مشظاة، منكسرة بين إدراكها لوهم الاستعارات وعمق كلام ف. ب. الاستعارة هي وسيلتنا للفرار من الحقيقة والانغماس في لعبة النّسيان. وفي هذا الكلام نكتشف مدى موت الكلام لأن الكلام يتحول، دوما، إلى استعارة (وكل الكلام استعارة، كما يقول نيتشه، وما لم يبد كذلك فهو استعارة خوردة فقدت، بحكم التقادم، طابعها الاستعاري)، أي إلى قناع يحول بيننا وبين إدراك العالم كما هو. والسارد، حقّا، يبدو بين هذه الثنائية أشبه بشخص تتنازعه الرغبة في التخلّص من سلطة الاستعارة، أي استعادة الطفولة والبراءة والتحرّر من أيديولوجية الكلام، والرّغبة في الجري وراء التبدّلات والوقائع.

إن رواية «امرأة النّسيان» ليست نصّا عاريا، كما قد توهم القراءات المبتسرة، إنه نصّ يلمّح أكثر مما يصرّح. ووراء وفرة المشاهد، ولغة النصّ المقطّرة والحوارات الطويلة اللاّذعة سخرية، ينبثق صوت الكاتب على شكل خواطر وتأمّلات، وأحلام، واستيهامات، وتداعيات حتى لنتوهم أن الأنا ليس هو الأنا، وإنما هو الآخر، كما يقول فيلب لوجون في أحد عناوين كتبه المشهورة. وفي جميع الحالات، فإننا لا نجد في «امرأة النّسيان» ما يوحي بأن السارد يريد أن يتشبّث بفكرة، عند سرده لمشاهد وأحداث الرواية، أو يريد أن يعلمنا



إن رواية «امرأة النّسيان» ليست نصّا عاريا، كما قد توهم القراءات المبتسرة، إنه نصّ يلمّح أكثر مما يصرّح. ووراء وفرة المشاهد، ولغة النصّ المقطّرة والحوارات الطويلة اللاّذعة سخرية، ينبثق صوت الكاتب على شكل خواطر وتأمّلات، وأحلام

كيف نرى العالم والأشياء. ولكن هل يعني هذا أن نصّ «امرأة النّسيان» ليس محكيا عن فكر أيديولوجي ذاتوي؟

2. بعض ملامح المكوّن الحكائي في «امرأة النّسيان»:

لا مجال للحديث عن الصدفة في مجال الكلام الروائي. ذلك أن الواقعي والتخييلي يتواصلان فيما بينهما اعتمادا على طبيعة النماذج المشتغلة بمثابة وعاء/ نسق/ نظام ثقافي يحكم كلا العالمين. فالعالم الذي تبنيه الرّواية ليس إلا اختصارا لتجربة واقعية تجد تجليها، كما يقول بنگراد، (1996 : 34)، من خلال مستويين مختلفين في تنظيم تجربة الإنسان :

1 ـ مستوى بنية النصّ.
2 ـ مستوى البنية الواقعية.

وعلى ضوء الإشارة السابقة يمكن أن نصوغ التساؤلات الآتية : أين يتجلّى المحتوى الحكائي في «امرأة النّسيان»؟ وما هي طبيعة التوازي الحكائي؟ وما هي القضايا التي يثيرها؟

نستطيع أن نجزم، في البداية، ولكن بكثير من الحذر، أن «امرأة النّسيان»، من أشدّ نصوص محمد برادة وضوحا. فهي تقوم على دورة كلامية تقودنا من أنا السارد المذكّرة التي تشيّد عالمها انطلاقا من فعل

مكوكي بين هُمْ / الرجال وهِيَ ف.ب. وهذا التنظيم يخلق نظاما تلفّظيا غاية في الاتساق، وكل مساس به سيطيح بنظام القيم الموزّعة في أتون النصّ. تبدأ حركة الحكي، كما أشرنا، بحالة ارتخاء وشرود تكتسح ذاكرة السّارد وجسده وعقله.

«صباح من شهر أكتوبر، منذ خمس سنوات. سماء يلفّها غمام خفيف يحجب شمساً متكتّمة ستعلن بقوة عن حرارتها كلما تقدمت عقارب الساعة (...) ما تنسجه أصداء الأنباء لا يكاد يتغيّر (...) وقد أمضي النهار إلى حدود السادسة وأنا مشدود، كالأبله، إلى ما يتوارد عليّ من أخبار، أو إلى ما قرأته في صحف وطنية تجيد الوفاء لثوابت خطابها وشعاراتها» (ص. 4).

ويتلو هذا المقطع الدال مقطع ثان يفيض فيه الكلام عن العبارة. مشهد «سالومي» (أوسكار وايلد): «وهي ممسكة برأس يوحنا المعمدان المجنون الذي رفض الاستجابة لإغراءاتها وهي المفتونة به، فاشترطت على الملك هيرودس أنتيبا الاّ ترقص أمام مَدْعوي المأدبة إلاّ إذا قدّم لها رأس يوحنا» (ص. 5).

ثم يليهما مقطع ثالث (ص. 6)، ينقل ما جرى من كلام بين الكاتب وصديقة ف.ب، لننتهي إلى المقطع الرابع المفضي إلى وصف زيارة السّارد لمخدع ف.ب. وبداية حديث طويل عريض عن الموت والحياة والامتلاء والفراغ والاكتئاب. فالمقطع الخامس الذي يسمح للسارد باستثمار كل طاقته الاستيعابية لفهم ما جرى من تبدّلات ووقائع خلال فترة التناوب والتراضي (الفصل 2). ومن الواضح أن هذا السنن يقدم العالَم من خلال كلام السارد/ الكاتب ووفق نسق رمزيّ تأخذ فيه الذات رحلتها من الداخل إلى الخارج بقصد فهم منبع التاريخ والوجدان. فكل شيء، في «امرأة النّسيان»، يمرّ عبر وعي مركزي يمثّل مصفاة لتقطير الخاص والعام، ووفق وعي معرفي كلّي (السرد - الوصف - التعليق - الاستدلال) يشيّد نصّية النص، وتُمثّل فيه حواسّ السارد مقياسا للأوضاع:

- تغيّر المناضلين.
- تفكّك المؤسّسة.
- تدهور الذوات

مع ابتذال أبسط أفعالنا وسلوكاتنا الأكثر ألفة ووداعة، يقول السي مصلح مستفسرا عبر الهاتف السارد:

«قُل لي ألعزيزْ، أما تزال قادرا على الضحك من قلبك كما كنّا نفعل في الستينات والسبعينات؟ أفاجَأ بالسؤال فأطيل الصمت. يضيف: أنا هجرني الضحك الصادر من الأعماق. لا أعرف لماذا...» (ص. 28).

فكل شيء، في «امرأة النّسيان»، يمرّ عبر وعي مركزي يمثّل مصفاة لتقطير الخاص والعام، ووفق وعي معرفي كلّي (السرد - الوصف - التعليق - الاستدلال) يشيّد نصّية النص،

فدورة الكلام وحدها هي ما ينير لنا العالم، مادام الكلام هو أحد أساليبنا الأشدّ ذكاء للانزياح عن زمنية لا نرتضيها قصد تأسيس زمنية جديدة تهيء لتجربة مغايرة. وإذا كانت رواية **الضوء الهارب** تقع ضمن دائرة المحظور والممنوع والذي يمسّ الحياء قد تحوّلت إلى صياغة رمزية انتعشت فيها وضعيات مبهمة وفاقدة للهوّية، كما يقول سعيد بنگراد (نفسه، ص 117)، فإن رواية «امرأة النّسيان» تلقّح الفلسفي باليومي حتى لا يتحول الكلام إلى أشد الاستعارات إيذاء للحواس. فيأتي الإخبار بوصفه سيرورة سردية، لينزع عن التأمّلي غموضه، وعن الاستعارة قيمتها الإنزياحية والإيحائية، وكذا الرمزية. وهكذا فإنه مقابل لغة الوجدان المميّزة لحوار السّارد مع ف. ب، نجد لغة الإقرار والرفض والسّخرية هي الغالبة، في نظرة السارد لعلائق المناضلين وفي تصوير مظاهر التأزّم المخترقة للحزب كما للمجتمع (ص. 28).

هذه المكوكية من النسيج الرمزي إلى الكلام العاري، أي من الشاعرية إلى النثرية، هي ما سيدفع المتلقّي، لاشك، إلى استحضار كل معارفه وتخصيبها، في إطار نوع من التماهي، بل التناظر اللّعبي بين عالم مرئي وعالم قابل للرؤية. وبفضل نوع من التّضحية التي قدّمها السارد أمكن تعرية المظلّة الثقافية قصد إنارة التجربة الواقعية والمنظومة الرمزية التي تحكمها.

آخر كلام نضيفه على تحليلنا قولنا: تقوم البنية السردية، في «امرأة النّسيان»، على تحديد شديد للشخصيات. تُبنى هذه النواة، غالبا، انطلاقا من شخصيتين وقد تضاف إليهما ثالثة: السارد - صديقة ف.ب، السارد - السي مصلح، السارد - شخصية ج، السارد - المعتصم، السارد - بن عريش - الأستاذ السندوسي. وهكذا، ورغم حديث السارد عن السهرة التي أقيمت بالفيلاّ الجديدة للحلايبي (ص. 29)، فإن المحور الثابت يتمثّل في وجود ما سمّيناه بالتوازي الحكائي: السارد - ف. ب، من جهة، والسارد - المؤسّسة، من جهة أخرى. والحال أنه لا يمكن تصوّر مشهد حكائي أو واقعة خارج هذا الإطار، مما يجعل من السارد المكوّن السردي والحكائي الثابت في مقابل المتغيّرات/الاستبدالات الأخرى المشار إليها سلفا (ويمكن العثور على عينات ممثّلة لهذا الاستنتاج في الصفحات: 5 - 6 - 13 - 29 - 31 - 32 - 33 - 34 - 38 - 69 - 75 - 89 - إلخ)، فليس بريئا أن يكون السّارد هو نقطة انتشار كل مسطرات السرد وآفاق الحكي.

إن الحكي/ الكلام هو لحظة إبداع تقود السارد - ف.ب، إلى التخلص من

> هذه المكوكية من النسيج الرمزي إلى الكلام العاري، أي من الشاعرية إلى النثرية، هي ما سيدفع المتلقّي، لاشك، إلى استحضار كل معارفه وتخصيبها، في إطار نوع من التماهي، بل التناظر اللّعبي بين عالم مرئي وعالم قابل للرؤية.

الذوات الضيّقة وجميع مؤطّرات الفكر والجسد (الزمان - النسق - الثقافي)، وتسمح للقراءة المتعدّدة أن تكتشف عناصر من الجسم المغربي وخطاباتها الأيديولوجية.

لنقل إن نص «إمرأة النّسيان» يكشف، بالملموس، عن التفكّك الهائل بين الفرد المغربي ونسقه الاجتماعي والسياسي نتيجة بروز تصوّرات أيديولوجية كانت مضمرة، وكان إخراجها، في شكل تخييلي، تعبيرا عن الطّلاق بين الواقع وما يجب أن يكون عليه هذا الواقع في صورته المثلى.

3 . بعض ملامح المكوّن الخطابي في «إمرأة النّسيان»

لقد كانت محاولتنا، في الجزء السابق، منصبّة على تعيين بعض مظاهر التدليل، وكيف تنعكس نصيا، في النصّ الرّوائي. وكانت نقطة انطلاقنا هي دور الكلام، كما يتمّ عرضه ووصفه وتسْريده، وكما تصوغه اللغة. وفي هذا الجزء سنختار الحديث، من بين قضايا شتى متعلقة بالمكوّن الخطابي - التداولي، عمّا يعرف بالعقد النصّية آملين أن نتوسع في هذه المسطرات الخطابية - التداولية في مناسبة أخرى:

1 - تقوم رواية «إمرأة النّسيان» على ظاهرة الانعكاس - الذاتي، أو ما يسميه التداوليون بالإحالة الذاتية حيث تحيل الرّواية على ذاتها، وعلى مادّتها المعرفية (إحالة إمرأة النّسيان على لعبة النّسيان). والإحالة الذاتية، في الرّواية، خاصّة، وفي الأدب، بعامّة، تأخذ مساحة أكبر لأنّها تتعلق بفعل التلفّظ حيث من المستحيل الفصل بين ما تقوله الرّواية والعوالم التخييلية التي يُفترض أن الرواية تشيّدها.

2 - في رواية «إمرأة النّسيان» لا يمكن الحسم في مَنْ يمتلك الآخر: النصّ أمالمؤلّف؟ فالفعل التلفّظي يعمل، يقيناً، على تغيير المتلفّظ. فالذّات المتكلمة في الرّواية هي في الآن، ذاتٌ وموضوعٌ للكلام. ولأنّ الرّواية تجمع بين الحكي والتأمّلات فإن غلالة تشككية تهيمن على النصّ ليس بمثابة نظرية، ولكن بمثابة تفسير في سجلات الكلام. ووظيفة هذا الإجراء هي خلق نوع من الكتابة الرّوائية التي تعمل على خلخلة مبدإ السلطة، الوحدة، التماسك، وهو المبدأ الناجم عن تحكّم المؤلّف في مؤلّفه. وهذا الإجراء يمكن تشبيهه بما فعله الشاعر البرتغالي بيسوا (1888 - 1934) في خلخلة التراتبية بين المبدع ونصّه. فقد ابتكر بيسوا شخصيات قامت بتوقيع جزء من آثاره الأدبية. هي ليست أسماء مستعارة، كما اعتقد البعض، ولكنها محافل للخلق والإبداع مختلفة عن

في رواية «إمرأة النّسيان» لا يمكن الحسم في مَنْ يمتلك الآخر: النصّ أمالمؤلّف؟ فالفعل التلفّظي يعمل، يقيناً، على تغيير المتلفّظ. فالذّات المتكلمة في الرّواية هي في الآن، ذاتٌ وموضوعٌ للكلام.

بعضها البعض. زد على ذلك، أن الأسلوب مختلف عن أسلوب بيسوا نفسه. فنصل إلى أن أعمال بيسوا تحمل في أحشائها نصوصا لألفارو دي كامبوس، وريكاردو ري، وألبرتو كايرو وبيسوا كذلك.

3 ـ كما تقوم «إمرأة النّسيان» على إضفاء شرعية ذاتية على الكلام. ومن أجل إنجاز ذلك اعتمدت الرّواية على لعبة المرايا المشرعة، وهي على نوعين :

3 ـ 1 : المرايا ـ المضادّة : وهي المرايا التي تعرض لصور أخرى في وضع سلبي. «فإمرأة النّسيان» تقدّم العالم الموضوعي، وكأنه عالم مليئ بالشرور وقلة الوفاء، مع ازدراء صريح لمعنى الخيانة والتنكّر للقيم الإيجابية.

3 ـ 2 : المرايا ـ الثمينة : وهي المرايا التي تثمّن الكلام الروائي، في مقابل الكلام السياسي، وتجعل من النص الأدبي أصدق تعبيرا من غيره من النصوص.

والعلاقة بين هذين النوعين من المرايا متجادلة ومتراصّة، وقد

إنّ رواية «إمرأة النّسيان» ليست مجرّد تبليغ أو إفضاء بفكرة أو إحساس، إنها محاولة لاستبطان مادّية الأشياء والشّخوص، وما هي عليه من تداخل وتلوينات.

يحضران معا في نفس المقطع، كما قد يوجدان في العمل الأدبي بأكمله. فهي إذن إجراءات تكتسح النصّ من أبسط تفاصيله الطّباعية، مرورا بقيمه الجمالية، وبالمواقف المعرفية المعبّر عنها على لسان السّارد أو الشّخصيات. ولعلّ قائلا يقول، إن هذه الإجراءات وجدت على مرّ العصور، وفي كثير من النصوص، وفي أجناس أدبية كثيرة، وفي مدارس أدبية مشهورة غير أن هذه اللعبة ليست متاعا زائدا على النصّ، وإنما هي ملامح جوهرية لاشتغال خطابي، قادرة على منح النصّ خصوصية لا تنكر.

4 . خاتمة

إنّ رواية «إمرأة النّسيان» ليست مجرّد تبليغ أو إفضاء بفكرة أو إحساس، إنها محاولة لاستبطان مادّية الأشياء والشّخوص، وما هي عليه من تداخل وتلوينات. وأعتقد أن هذا خيار متاح لجميع الرّوائيين المغاربة الذين يجتهدون في تحويل الرّواية إلى أداةٍ معرفيةٍ ووسيلةٍ جماليةٍ فاعلةٍ من خلال التّخييل والقراءة التفاعلية.

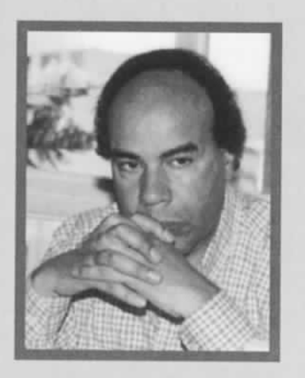
هوامش :

1) محمد برادة 2001 : إمرأة النسيان، رواية، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 135 ص.

2) بنسالم حميش 2002 : الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، سلسلة المعرفة للجميع، العدد 23، المغرب.

3) سعيد بنگراد 1996 : النصّ السردي : نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط.

محمد زهير
المتخيل الروائي في رواية "ضحكة زرقاء"



إطار تمهيدي

أشير في البداية إلى أن كل الأعمال الروائية، هي أعمال تخييلية بمعنى عام. وأنا أقصد هنا تحديداً، الأعمال السردية الإبداعية المؤطرة ضمن جنس أدبي معين، هو جنس الرواية. فالرواية عمل سرد تخييلي، لتدخل ما سماه «باشلار» إرادة المبدع، قصد تشييد العالم الروائي، الذي دون تشييده لا يمكن أن نتحدث عن رواية، حتى لقد اعتبر «أوستن وارين، ورينيه ويليك» أن: «الروائي يقدم عالما أكثر مما يقدم قضية..»[1]. والروائي لا يمكنه أن يبني هذا العالم إلا إذا تموضع على مسافة من أي مرجع يشتغل عليه، هي مسافة انتهاك الجاهز واختراق ترتيباته، لإنتاج العالم الإبداعي المغاير لأي مرجع ناجز.. يؤكد محمد عز الدين التازي أن المسافة بين الكاتب والمعيش

إن الرواية بناء سردي لغوي تخييلي، بدليل أننا لا نقيسها بمعيار مرجعي خارجي عنها للتأكد من صحة أحداثها أو كذبها، فالرواية ليست وثيقة أو تاريخا أو خبراً، ليست مما يحتمل الصدق والكذب بمعناهما المنطقي الصرف،

هي السبيل «إلي تحرير لغة الكتاب ومساحات تخييلها ومنحها الدينامية الضرورية لخلق الأشكال»[2]، أي لخلق عوالم إبداعية مؤسسة على علاقات الكتابة، وبانية لها وفق الرؤية الإبداعية، واختياراتها التخييلية الخاصة، وما تقتضيه من لغات وعلاقات.

إن الرواية بناء سردي لغوي تخييلي، بدليل أننا لا نقيسها بمعيار مرجعي خارجي عنها للتأكد من صحة أحداثها أو كذبها، فالرواية ليست وثيقة أو تاريخا أو خبراً، ليست مما يحتمل الصدق والكذب بمعناهما المنطقي الصرف، مهما تمظهرت في لبوس الحقيقة الواقعية أو المحتملة .. وإنما تقاس الرواية بمقياسها التخييلي الإبداعي الخاص، وبحقيقتها في فضاء عالمها الخاص، أي بحقيقتها الداخلية، وليس بمرجع خارج عنها.

فالرواية باعتبارها أدبا «هي عالم تخييلي، أولا وقبل كل شيء»[3].

والتخييل السردي قد يتمظهر في مظهر «واقعي» فيوهمنا بمماثلة ماجريات واقعية يومية، أو ما جريات واقعية ما، فتكون ترميزية التخييل السردي، في هذه الحالة، تماثلية تخييلية، هي نوع من الذرائعية الروائية، الموهمة بواقعية أو احتمالية العالم الروائي..

وقد يخرق المتخيل الروائي هذه العلاقة التماثلية أو الاحتمالية، بما سماه «باشلار» أيضا، بالخيال الحركي الدينامي. وفي هذه الحالة تصير المكونات الروائية أكثر تحرراً، لغة وعلاقات وأحداثا وشخصيات وفضاءات ... فالخيال هنا يوغل في إبداعيته ضاربا إلى مناطق الحلم والأسطورة واللامعقول ضاربا إلى الشارد النَّادّ، المنتهك المتمرد على كل جاهز ناجز .. ضاربا إلى التخوم حيث الطراوة، والمفاجأة والدهشة، والجغرافيات والعلاقات البكر، المجاوزة لعالم «الواقع» بترتيباته ومواضعاته ومواصفاته وقوانينه المألوفة .. وفي هذا الأفق تتحقق أعمق مغامرات الكتابة .. وقد اعتبر محمد عز الدين التازي «الكتابة التي لا تغامر باقتحام المجهول ليست بكتابة، والكتابة التي لا تهشم مراياها لتجعل لها مرايا أخرى للغة والذاكرة والمخيلة والمكان السردي، ليست بكتابة»[4]. وفي فضاء هذه الكتابة المقتحمة المنتهكة ينشط الخيال الحركي في ابتداع كائناته. وبمعنى آخر، فإن الخيال الحركي يحفز الكتابة الروائية على سفر خارق مذهل، تتمرد فيه العناصر على مألوفيتها لتجنح إلى مجازية غرائبية متحررة، تقصي المماثلة والتناظر والتوقع والاحتمال.. وتبني المفارقة والاختلاف واللاتوقع.. مضيفة بهذا، إلى خبرتنا علاقات إبداعية جديدة، مفتوحة على أكثر من تأويل..

إن الخيال في هذه الحالة، يدل على أنه طاقة استبدال واستيلاد وابتداع واستكشاف خلّاقة، بطاقتها الرؤيوية، وتحويلاتها المجازية الرامزة، أي بابتداعها لعالم مفارق بطراوته، وكثافته، وبجدته، واستفزازه، وجرأة نظرته إلى الذات والواقع والحياة..

إن الخيال في هذه الحالة، يدل على أنه طاقة استبدال واستيلاد وابتداع واستكشاف خلّاقة، بطاقتها الرؤيوية، وتحويلاتها المجازية الرامزة، أي بابتداعها لعالم مفارق بطراوته، وكثافته، وجرأة نظرته إلى الذات والواقع والحياة..

فضاءان تخييليان

ورواية محمد عز الدين التازي «ضحكة زرقاء»[5] يهيمن على معظم القسم الأول منها ـ وهو المعنون ب «جنون ساميا» ـ التخييل التماثلي أو التمثيلي الموهم ب «واقعيته» ـ أو بمناظرته التمثيلية لـ «الواقع». حتى إذا كان آخر هذا القسم، صار المحكي شعريا تجريديا مجاوزاً الإيهام بالمناظرة التمثيلية، وذلك بعدوله عن

علاقة التماثل إلى علاقة الانتهاك. أي إلى عالم محكي حركي دينامي.. فآخر القسم الأول من الرواية، هو مبدأ الانتقال من فضاء تخييلي إلى آخر، أكثر دينامية وحركية تحويلية، وأغزر ترميزاً، واستقطابا مجازيا دالا..

أولا فضاء التخييل التماثلي

تبدأ رواية «ضحكة زرقاء» باشتغال تخييلي تماثلي، يوهم بمماثلته لشاخص واقعي، أو بمناظرته له. فالمحكي في هذه البداية - إلى حد الصفحة 53 - يجري في فضاء تخييلي أقرب إلى عالم «الواقع»، وهو محكي عن انكسار حياة شخصية «الصاحب» وشخصية رديفه «صاحب الصاحب»، وعن شخصية زوجة الرديف «ساميا»، في صيغة أقرب إلى مونولوج شبيه بالبوح، يلتبس فيه صوت «الصاحب» بصوت رديفه، ولا فرق بينهما في العمق. ثم يأخذ الراوي في الحكي عن مجيئه إلى المصحة، للعلاج من اعتلاله بسبب أزمته النفسية المحبطة.. ومن هذه البؤرة يتشقق محكيه ويتفرع، فيحكي عن لحظة مجيئه إلى المصحة صحبة رديفه و«ساميا»، وعن توتر العلاقة بين هذين، وعن حاله في المصحة أول مجيئه إليها، واكتشافه أنها امتداد لأحياز خانقة خارجها. وهو لم يتلق في المصحة علاجا، وإنما اصطدام

صورة الأغراس التي احترقت، والتماثيل الطينية، التي تشققت وتصير إلى التهميش. وهي صورة مترعة بالدلالات، يبدأ بها متن الرواية، وتتكرر في تضاعيفه

بحالات وعاش تجارب عنيفة، فاقمت تأزمه، كما تفاقمت حال رديفه زوج ساميا خارج المصحة! وجوهر أزمتهما امتلاء ذاتهما بالأوهام والأحلام المجهضة، وقد عاش تجربة اعتقال، عادا بعدها إلى الحياة مهيضين مخذولين، ليعيشا في غربة قاسية عما حولهما، من جراء وعيهما الشقي بوعيه، غربة تصل حد التمزق: «رجل خارج من السجن إلى السجن، ومن مقبرة إلى مقبرة، ومن طنجة إلى طنجة..»[6]. طنجة التناقضات الحادة، التي أشَّرت عليها النصوص الموازية الدالة، التي بدأت بها الرواية. طنجة المدينة التي تشد إليها حتى لاخلاص منها، وتصيب في الصميم بجراح فاتكة لا برء منها. طنجة الأسطورة، والتاريخ والواقع .. الاستيهام والصدمة، الألفة والوحشة، الأحلام والأوهام والانكسارات..

ويمكننا التمثيل للمتخيل التماثلي، المهيمن في القسم الأول من الرواية، بالصورة الكنائية التي تحيل على حال «الصاحب» أو «صاحب الصاحب - سيان!». صورة الأغراس التي احترقت، والتماثيل الطينية، التي تشققت وتصير إلى التهميش. وهي صورة مترعة بالدلالات، يبدأ بها متن الرواية، وتتكرر في تضاعيفه، في إشارة رمزية إلى حال الشخصيتين المحوريتين ومآلهما: الصاحب ورديفه. وهما شخصية واحدة في

الجوهر، وتثنيتهما فعل تخييلي محض، من مقاصده الإشعار باستحالة أو عسر تواصل الشخصية مع الآخرين، ولذلك تجرد من نفسها رديفا لها، وتحكي له وعنه! وهو تجريد يؤشّر أيضا على انفصام الشخصية وفيض توهمها، بل وهذيانها الذي يتداخل فيه المعقول باللامعقول من جراء اختلاطها وتشوش كيانها..

لقد حشر الراوي (الصاحب، أو صاحب الصاحب) في المصحة، إمعانا في مضاعفة معاناته، مع شخصية «الشعباوي»، وهي شخصية مسطحة لا قيم لها ولا مبدأ، شخصية ثري شهواني متلاف غريب الأطوار. فهو نقيض الصاحب ونقيض رديفه. كما أن زوجة «الشعباوي» «مقبولة» مناقضة لحالة «ساميا» وعيا وانشغالات. «ساميا» الصوت الذي يبوح بخيبة زوجها وبفشله في بناء حياة زوجية مستقرة، فلا تكف عن تبكيته، ولا تكف حالها هي أيضا عن الانحدار، رغم محاولتها تدفئة حياتهما الزوجية وإخراج الزوج من عزلته. فهي صورة أخرى لإحباط زوجها وانكساره..

في معظم القسم الأول من الرواية تقترب مجازية المتخيل الروائي من «واقعية» العالم الخارجي، فيشف المتخيل الحكائي عن مدلوله ومراميه الممكنة، إلا في بعض اللحظات التي



فالرواية في معظم هذا القسم، تبني عالما تخييليا مماثلا للواقعي، لتمكن القارئ من أخذ صورة ممكنة عن الشخصيات وأحوالها وواقعها الخاص والعام، فيتعرف عليها، أولا، وعلى عالمها، بصورة قريبة من مألوفه.

تنحو فيها الكتابة إلى مجازية تجريدية، أقرب إلى التماعات الشعر وشذراته، منها إلى استرسال المحكي السردي المشخص، وتماثليته..

فالرواية في معظم هذا القسم، تبني عالما تخييليا مماثلا للواقعي، لتمكن القارئ من أخذ صورة ممكنة عن الشخصيات وأحوالها وواقعها الخاص والعام، فيتعرف عليها، أولا، وعلى عالمها، بصورة قريبة من مألوفه. صورة تبدو فيها شخصية الراوي متماسكة إلى حد، يحكي الممكن، ولا يهذي أو تتداخل في متصوره الأشياء.. وقد جاء إلى المصحة، أو جيء به إليها، تاركاً وراءه واقعه، وواقع الحرب ـ حرب الخليج الثانية ـ فإذا ما تركه خلفه يصطدم به أمامه، فيزداد اختلال توازنه..

فتماسك محكيه في البداية، مؤشّر على رغبته في تماسك كيانه، لولا أن شرطه الموضوعي يداهمه بما يخلخل ذلك التماسك ويعصف به، فإذا برؤاه وتصوراته واستحضاراته، تختلط اختلاطا معادلا كنائيا لاختلاط واقعه الموضوعي العام، ومؤشراً على واقعه النفسي الخاص، المرهق بارتكاسه وانتكاسه..

ثانيا: فضاء التخييل المنتهك للتماثلية

كأن الرواية في معظم القسم الأول منها، تستدرج القارئ، بداءة،

بمتخيلها التماثلي، بالمماثل للمألوف لديه. حتى إذا تورط في عالم الرواية، وجد نفسه في عالم آخر مغاير، عالم تنتفي فيه الحدود بين المماثل للواقعي، والمنتهك لأوضاعه وأوفاقه وقوانينه، فيتقاطع الممكن بالأسطوري الخارق، والمعقول باللامعقول، واليقظة بالحلم، والوهم بالحقيقة، والذاكرة بالراهن، والشاخص بالمجرد .. في بناء تحويلات تخييلية روائية مفارقة للواقع المرجعي، ودالة من ثمة على جوهره، المدرك باستبصار الإبداع ونفاذه..

إن هذه التقاطعات التي كانت موشّرات غير مهيمنة في القسم الأول من الرواية، تصير مهيمنة منذ آخر هذا القسم، حيث يمضي الترميز مدى أبعد في تفجير العلاقات والترتيبات، وبناء المفارقات التخييلية الخارقة للتماثل، أي أن التخييل الروائي يمضي أبعد في تحويلاته المنتهكة للتوقع السببي والتناظرات الممكنة أو المحتملة..

إن الخيال الدينامي ينشط في معظم الرواية، إلى أقصى حد، محفَّزاً بواقع ووقع حرب الخليج الثانية، على شخصية الراوي ورديفه: «الحرب تركتها وأنا أدخل هذه المصحة ولكن هاهي أمامي وليس سوى أن أغوص في مجاهل النسيان»[7]. هذا ما يقوله

التخييل الروائي يمضي أبعد في تحويلاته المنتهكة للتوقع السببي والتناظرات الممكنة أو المحتملة..

إن الخيال الدينامي ينشط في معظم الرواية، إلى أقصى حد، محفَّزاً بواقع ووقع حرب الخليج الثانية، على شخصية الراوي ورديفه

الروائي داخل المصحة، ولكن أنى له بالغوص في مجاهل النسيان، وهو المسكون بالأوهام والأحلام المستنزفة، المجلود بالإصرار عليهما[8]. وقد تدخل شرط الحرب ليفجر كوامنه أكثر، إذ استغل المتخيل الروائي هذا الشرط للكشف عن الكثير من الارتجاجات والانهيارات والمفارقات..

لقد أحضرت «مقبولة» تلفازا إلى الغرفة التي يتقاسمها في المصحة زوجها «الشعباوي» المريض بقصور كلوي، مع الراوي - «الصاحب» أو صاحب الصاحب» - ليشاهد هذا الأخير مجرى الحرب وتداعياتها، فإذا بالتلفاز يصير عينا أيضا على الحياة الخاصة لشخصيات الرواية، في تعالق تخييلي بليغ الترميز، بليغ الدلالة على الخاص في حياة الشخصيات الروائية، والعام في واقع الحرب وواقع الحياة اليومية.. وبدل أن يكون التلفاز عينا على الموضوع، صار عينا عليه وعلى الذات في آن. يقول الراوي: «هذا التلفزيون الذي فرحت بأن يأتي إلي بالأخبار، فإذا هو عين رائية ومرئية على الغرفة وطنجة، وكل العالم»[9]. وإذا هو، لذلك، أداة كشف مضاعفة..

لقد استثمر محمد عز الدين التازي عين التلفاز، بدينامية تخييلية نافذة، فجعل عالم التلفاز عالم كشف مشحون

بمتثيل الروائي ووعيه ورؤيته الخاصة، مشتغلا به على طريقته في بناء عالمه الروائي المليء بالمفارقات والاختراقات..

إن المتخيل هنا، يمارس فعاليته الخلاقة في انتقاء عناصر من الواقعين الذاتي والموضوعي، ومن مختلف المراجع والروافد، ليعيد تركيب تلك العناصر في صيرورات ومسارات روائية، تأخذ فيها أوضاعا ودلالات جديدة مختلفة، أكثر حيوية وأنفذ إحالة.

إن العناصر الواقعية ـ كما يقول «إيزر» ـ كلما انتقلت «إلى النص أصبحت دلائل لشيء آخر، وبالتالي دفعت لتنسلخ عن تحديدها الأصلي، وعندما يحدث هذا التحول من التحديد إلى اللاتحديد بسبب الفعل التخييلي تبدأ الخاصية الأساسية لهذا الفعل في الظهور إلى الوجود، أي أن الفعل التخييلي هو تجاوز للحدود، وهو أيضا فعل انتهاكي..»[10]. وانتهاكيته في «ضحكة زرقاء» من اختراقاته «السريالية» التي تنهار معها الحدود بين الأزمنة والأمكنة، ويتحطم منطق المعقول.. وأي معقول في زمن الحرب المتعددة ميادينها؟! «.. معالم أماكن أثرية أو هي مدن داهمتها غارات الطيران. كلب يمرغ ذيله في التراب وينبح نباحاً حاداً وقد بدا عليه التوحش، غيلان وأفاع تخرج من تحت التراب، جماجم وبقايا عظام. وهْم أمكنة فقدت أزمنتها وسقوف وتصدعات. رواب محروقة. كنائس ومساجد. رجل وحيد أعزل يصلي على رمال الصحراء..»[11]. مشهد جزئي من عالم كلي مقلوب رأسا على عقب، ويتظاهر بغير ذلك! لكن حقيقته الجوهرية لا تنطلي على بصيرة الإبداع الذي يرمز إلى تشوهاتها بوسائطه التخييلية..

إن الضرب في آفاق التخييل المبدع، هو إيغال إلى الجوهري في الذات والحياة والوجود، وإعادة صياغة العالم إبداعيا، بما يمكن من تغزير الدلالة على أحواله وأوضاعه، ومن ثمة تكثيف الوعي بها. لأجل هذا انعطفت الرواية من فضاء التخييل التماثلي، إلى فضاء التخييل الحركي، حيث تتداخل الشخصيات والأشياء والكيانات، والأزمنة والأمكنة، والأحداث والأصوات، والرؤى والتصورات، في فضاء المتخيل الحركي، وتختلط الحقيقة بالتهيؤات، فيصير الراوي جزءاً من المشهد التلفزي، إذ يختلط عليه الواقع بالوهم ويصبحان امتداداً لبعضهما، ويسقط تهيؤاته ورؤاه على ما يشاهد في التلفاز، وما يسترجع من تفاصيل حياته وعلاقاته، فتتشوش الصور بالأوهام والأحلام والكوابيس.. أي أن المتخيل الروائي يصير مُرَكَّباً بهذا

إن الضرب في آفاق التخييل المبدع، هو إيغال إلى الجوهري في الذات والحياة والوجود، وإعادة صياغة العالم إبداعيا، بما يمكن من تغزير الدلالة على أحواله وأوضاعه، ومن ثمة تكثيف الوعي بها.

التداخل والتقاطع والاختلاط، فيحيل على التقاطع المعقَّد للذات الإنسانية، وليس لذات الراوي وحسب..

هكذا ينغمر الراوي داخل حدود المصحة في شبكة تقاطعات غير محدودة، يصير في خضمها كالقشَّة في مهب الريح. قد تعتريه صحوة، لكنه لا يلبث أن يعود إلى رؤاه الغريبة، ناسجا عالمه المنتهك للترتيبات المنطقية والعادية، والمؤشّر روائيا على عمق اختلال ذاته، وعمق اختلال واقعه..

وكما كان التلفاز منفذاً لاستحضار واختراق لحظات وعوالم متناقضة، ولتداخل الحقيقة بالوهم.. كان الحلم كذلك منفذا لاستحضار الأموات، وارتياد أماكن وفضاءات رمزية، يبتدعها الخيال الحركي ابتداعاللدلالة على التمزق الحاصل في شخصية الراوي، وعلى تشظي شرطه. يقول الراوي في سياق استحضاره لجدّه : «ولعلني كنت أحلم، فجدي السي المختار اليزناسني مات منذ سنوات، وها هو الآن يجلس أمامي تحت شجرة ويأكل الزيتون»[12]. فالحلم ذريعة تخييلية للهروب من اختناق المصحة، ومن الزمن الحاضر إلى الماضي، في عود انتكاسي رمزي، تراجع الراوي بواسطته إلى زمن جدّه، الذي طلب منه الرجوع إلى المصحة، أي إلى زمن الراهن. والراوي

هكذا يشتغل التخييل الروائي في استدعاء العناصر المختلفة، من مراجع عدة، يخترقها اختراقا، لينسج علاقات أخرى، ويشكل مسارات غير منتظرة، فيفاجئنا ويصدمنا، كما قال «بروتون» عن الشاعر

كان في هذا العود في حالة ملتبسة بين الحلم واليقظة، حتى لا يدري أهو الذي ينطق بلسان جده، أم يتهيأ له العكس. لقد تداخلت شخصياتهما وزمانهما في وهمه، وهو في حالة ضياع تستضمر رغبة عاتية في البحث عن ملاذ، كان في تلك اللحظة هو خرقة جده الصوفية، التي رأى نفسه فيها إذ رضخ للعودة من تطوافه الوهمي إلى سرير المصحة! ليعاود التطواف من جديد : «.. وفي تلك الليلة لم أنم فقد استعدت كل حياتي بتفاصيلها وأنا أرى طفولتي والناس والأشياء بصفاء غريب، واختلط علي أأنا أرى كل ذلك من خلال ذاكرتي اليقظى أم من خلال شاشة التلفزيون. وفي الصباح أخذت أستعيد ما رأيته إلى أن كَلَّ ذهني وارتخت مفاصلي..»[13].

هكذا يشتغل التخييل الروائي في استدعاء العناصر المختلفة، من مراجع عدة، يخترقها اختراقا، لينسج علاقات أخرى، ويشكل مسارات غير منتظرة، فيفاجئنا ويصدمنا، كما قال «بروتون» عن الشاعر إذ يجمع بين العناصر المتباعدة، أو التي تبدو في واقع المألوف ومنطقه متباعدة. وهذا الجمع المفاجئ الصادم، هو ما مارسه متخيل محمد عز الدين التازي في «ضحكته الزرقاء» التي تفاجئنا بدءاً من عنوانها المنفتح لتأويلات عدة، واسترسالا مع متتالياتها التخييلية،

المليئة بالمفارقات المجازية، التي هي كنايات روائية عن عالم مليء بالارتجاجات والتناقضات المذهلة.

وقد استثمر الروائي أيضا، فضاء طنجة المثقل برمزية نشأته الأسطورية، وبتاريخه، وراهنه.. واستثمر كوامن الشخصيات وتعارضاتها .. في بلاغة تخييلية تنزع - في الأغلب - إلى الاستبدال والتداخل والالتباس المجازي، وتجد مجالها الحيوي في أحياز المغارات ومرادفاتها، كالسجن، والشقة - التي صوّح فيها ينبوع الحياة - وكالمصحة، والمعتزل.. وكل الأماكن التي تتغلّب فيها العتمة المادية أو المعنوية، على الضوء المادي أو المعنوي.. الأماكن الخانقة بازدحامها وعلاقاتها المختلفة، أو بوحشتها وفراغها القاتلين. وقد بدأت الرواية من مغارتي الشقة والمصحة وأحالت على مغارات السجن، والقبر، والذاكرة، والوهم، وما إلى ذلك.. وانتهت إلى مغارات تخييلية كابوسية أخرى، اخترق الراوي وحشتها واخترقته، وهو يرتادها في وهمه وهذيانه الناسجين للرموز العنيفة الدالة على عنف ما يسكنه ويحيط به.

وإذا كانت المغارة ترتبط في متخيل «باشلار» برغبة حميمة عميقة في الاستكانة والراحة، فإنها في متخيل رواية «ضحكة زرقاء» ترتبط

وقد استثمر الروائي أيضا، فضاء طنجة المثقل برمزية نشأته الأسطورية، وبتاريخه، وراهنه.. واستثمر كوامن الشخصيات وتعارضاتها .. في بلاغة تخييلية تنزع - في الأغلب - إلى الاستبدال والتداخل والالتباس المجازي، وتجد مجالها الحيوي في أحياز المغارات

بالقلق والانكسار والوحشة والضغط الكابوسي المرعب، وبالالتباس الذي يبلغ مداه في انفصام الشخصية المحورية «الصاحب» الذي هو في الآن نفسه «صاحب الصاحب» فهُما واحد في اثنين، أو اثنين في واحد يروي لرصيفه الذي هو هو، ويتلقى عنه في آن ... فهو داخل المصحة وخارجها معا، في أحياز لا تختلف إلا في الظاهر. ومهما أوهمنا بهذه القرينة أو تلك أنهما اثنان لكل منهما كيانه المفارق، فإننا نكتشف بقرائن أخرى، أن ليس ثمة غير واحد يلبس على نفسه بتوهماته وتهيؤاته، ويحاول الإلباس على الآخرين بتوهماته وتهيؤاته أيضا!..

خاتمة

إنها إذن، لعبة المتخيل الروائي في بناء كائناته وعوالمه المفاجئة الصادمة للجاهز والآسن والمراوح والمعتاد.. أي في بناء التباساته البلاغية المفارقة بحركية جدلها الدينامي المدمر الباني. هذه الحركية التي تبدأ هادئة موهمة بمناظرة «الواقعي» ومماثلته.. ثم لا تلبث أن تعصف بهذا الحد، ضاربة إلى الأبعد، حيث المتخيل الروائي يبتدع النافر من المماثل والمألوف، المنتهك لهما، فيحفز بهذا الفعل الخلاق ليس متخيل الرواية وحسب، بل يحفز أيضا متخيَّل القراءة واستبصارها المنتج، إذ

يجتذبها إلى جغرافيات من ممكن الإبداع، حين يبني عالمه الروائي مسكونا برهان الاستكشاف والإضافة..

الهوامش

1) نظرية الأدب - أوستن وارين - رينيه ويليك - ترجمة : محيي الدين صبحي - سوريا - 1972 - ص : 277.

2) الكاتب الخفي والكتابة المقنعة - محمد عز الدين التازي - طنجة - سلسلة شراع - العدد : 72 - سنة 2000 - ص : 8.

3) نفسه - ص : 11.

4) نفسه - ص : 55.

5) ضحكة زرقاء - محمد عز الدين التازي - روايات الزمن - البيضاء - 2000.

6) نفسه - ص : 83.

7) نفسه - ص : 17.

8) يقول الراوي المحوري وهو في المصحة : «.. الأمراض الجسدية لها علاجاتها دائما، وفراغات الروح وانشطارات النفس هي التي لا تعالج...». نفسه - ص : 152.

9) نفسه - ص : 121.

10) التخييلي والخيالي من منظور الانطربولوجية الأدبية - فولوفانغ إيزر - ترجمة : د. حميد لحمداني - د. الجيلالي الكدية - ط : 1 - 1968 - البيضاء - ص : 9.

11) ضحكة زرقاء - ص : 61.

12) نفسه - ص : 116.

13) نفسه - ص : 136.



محمد أمنصور

رواية الجحيم الأرضي*

قصة خلق مدينة

يتعقَّب صلاح مختلف الصور والعناصر التي من شأنها تثبيت صور حيّة لمدينة زرقانة. المدينة/الكون الذي لا مرجعاً جغرافياً دقيقاً له. وإن كانت الرواية لا تنتهي إلا بعد التأكيد على أن زرقانة هي المغرب والمغرب هو زرقانة: «قال لي هذا المغرب هو زرقانة. المغرب زرقانة كبيرة وفي بحره يأكل الحوتُ الكبيرُ السمك الصغير، كما في برّه»[2]. ولعل هذا التمفصُل بين الواقع والمجاز لمكانٍ افتراضي مرصود في أزمنة وحقب مختلفة ومتعاقبة، هو ما يعزّز منحى التخييل «الميثي» الذي دشّنتهُ الرواية عبر تسليط الضوء على لحظة النشأة أو قصة الخلق الأولى لمدينة زرقانة.

ولعل هذا التمفصُل بين الواقع والمجاز لمكانٍ افتراضي مرصود في أزمنة وحقب مختلفة ومتعاقبة، هو ما يعزّز منحى التخييل «الميثي» الذي دشّنتهُ الرواية عبر تسليط الضوء على لحظة النشأة

فككل الآلهة المؤسّسة للأفعال النموذجية في الأزمنة الأصلية، يُقدِم فدريكو سبيانو مهندس المدن الإسباني على تخطيط وإنجاز بناء مدينة زرقانة المتاخمة للبحر الفاصل بين إسبانيا والمغرب. وهو تأسيس ستنصهر فيه عناصر تاريخية (البرج) بأخرى أهلية، شبه بدائية (الزنوج) مع عناصر وافدة تنتسبُ إلى الأزمنة الحديثة (الفوتوغرافيا / السيارة المكشوفة / عري النساء الأوروبيات في الشواطئ)، مما سيجعل عملية الخلق تكتسي طابع التكامل بين القديم والحديث، إن لم نقُل الكمال!. إنها محاولة لإيجاد أصلٍ ثابت لفضاء روائي متخيّل يتيحُ للكاتب إمكانية استكشاف الواقع المغربي المأزوم ومساءلته دون إحالة مرجعية مباشرة إليه. وبهذا المعنى، فلا وجود لزرقانة إلا في مخيلة محمد عز الدين التازي (أو قناعه=صلاح) الذي كاد أن يجعل منها يوتوبيا قائمة على الأرض، لولا أن

* قراءة في: محمد عز الدين التازي، كائنات محتملة، رواية، سلسلة روايات الهلال، العدد 651، مارس 2003، دار الهلال، القاهرة، مصر.

تعقُّب مصائر كائناتها المحتملة بين الصعود والانهيار سيضع جوهر العملية السردية (التشخيص) في قلب التحول من مدينة الحلم الفردوسي إلى مدينة الجحيم الأرضي، من المدينة ـ المثال إلى مدينة البخل والفضائح والنسيان والعطالة والقمع والحرمان.

مسارات متعدِّدة لسؤال واحد

تنقسمُ رواية (كائنات محتملة) لمحمد عز الدين التازي إلى ثلاثة أبواب، تحملُ العناوين التالية:

- الدخول إلى زرقانة
- أجنحة بيضاء لطيور سوداء
- زنوج عراة

وكل باب يضم فصولاً بعناوين فرعية، تحتوي بدورها على وحدات سردية صغرى تأخذ عناوينها ـ في الغالب الأعم ـ من أسماء الشخصيات الروائية.

من بينِ العدد الوافر من تلك الشخصيات الرجالية والنسائية التي تحفلُ بها الرواية يتميز صلاح والمرواني والغرناطي بحضور لافت. فصلاح، هو الراوي المشارك في الأحداث (أو كاتب الرواية) الذي يلتحق بزرقانة بَحثاً عن العمل (مكلف بترميم البُرج)، فإذا به يتحوّل إلى عاطل (أسير زرقانة) رغم أنّه عاد من بلاد المهجر (باريس) محمّلاً بأعلى الشهادات العليا. والمرواني، نموذج المهاجر الذي ينتسبُ إلى الجيل السبعيني من العمال المهاجرين إلى ألمانيا؛ جيلٌ عانى وكافح كثيراً قبل أن يستتب له وضعٌ قار في بلاد الغربة. أما الغرناطي الذي غامر عبر قوارب الموت في إطار الهجرة السرية نحو إسبانيا فتكادُ حكايتُه المتميزة بالحوافز القوية على المغامرة (حب عشوشة والاستعداد للتضحية بالحياة من أجل الزواج منها) تشغل موقع الحكاية المركزية، لولا أنّ هندسة الرواية تقوم على تدمير كل تمركُز حكائي، مقابل جعل تعدُّد مسارات السرد رهاناً أساسياً من رهانات استراتيجية الكتابة.

إنها مسارات ومصائر تتقاطع جميعها عند بؤرة العمل، أو الهجرة من أجل العمل، مما يجعل من (كائنات محتملة) رواية لاختبار موضوع الهجرة وتشخيصه في مختلف تنويعاته، وبخاصة، الهجرة من أجل العمل. وفيما يلي، أهم الخطوط السردية المنسوجة حول موضوع/سؤال الهجرة.

أ) هجرة عبد الصادق الأولى من الجبل إلى زرقانة، وهجرته الارتدادية إلى الزاوية الحرّاقية.

ب) هجرة صلاح من المغرب إلى فرنسا وعودته، وهجرتهُ من

> **إنها مسارات ومصائر تتقاطع جميعها عند بؤرة العمل، أو الهجرة من أجل العمل، مما يجعل من (كائنات محتملة) رواية لاختبار موضوع الهجرة وتشخيصه في مختلف تنويعاته، وبخاصة، الهجرة من أجل العمل.**

محمد أمنصور



رواية الجحيم الأرضي*

قصة خلق مدينة

يتعقَّب صلاح مختلف الصور والعناصر التي من شأنها تثبيت صور حيّة لمدينة زرقانة. المدينة/الكون الذي لا مرجعاً جغرافياً دقيقاً له. وإن كانت الرواية لا تنتهي إلا بعد التأكيد على أن زرقانة هي المغرب والمغرب هو زرقانة: «قال لي هذا المغرب هو زرقانة. المغرب زرقانة كبيرة وفي بحره يأكل الحوتُ الكبيرُ السمك الصغير، كما في برّه»[2]. ولعل هذا التمفصُل بين الواقع والمجاز لمكانٍ افتراضي مرصود في أزمنة وحقب مختلفة ومتعاقبة، هو ما يعزّز منحى التخييل «الميثي» الذي دشّنتهُ الرواية عبر تسليط الضوء على لحظة النشأة أو قصة الخلق الأولى لمدينة زرقانة.

ولعل هذا التمفصُل بين الواقع والمجاز لمكانٍ افتراضي مرصود في أزمنة وحقب مختلفة ومتعاقبة، هو ما يعزّز منحى التخييل «الميثي» الذي دشّنتهُ الرواية عبر تسليط الضوء على لحظة النشأة

فككل الآلهة المؤسّسة للأفعال النموذجية في الأزمنة الأصلية، يُقدِم فدريكو سبيانو مهندس المدن الإسباني على تخطيط وإنجاز بناء مدينة زرقانة المتاخمة للبحر الفاصل بين إسبانيا والمغرب. وهو تأسيس ستنصهر فيه عناصر تاريخية (البرج) بأخرى أهلية، شبه بدائية (الزنوج) مع عناصر وافدة تنتسبُ إلى الأزمنة الحديثة (الفوتوغرافيا / السيارة المكشوفة / عري النساء الأوروبيات في الشواطئ)، مما سيجعل عملية الخلق تكتسي طابع التكامل بين القديم والحديث، إن لم نقُل الكمال!. إنها محاولة لإيجاد أصلٍ ثابت لفضاء روائي متخيّل يتيحُ للكاتب إمكانية استكشاف الواقع المغربي المأزوم ومساءلته دون إحالة مرجعية مباشرة إليه. وبهذا المعنى، فلا وجود لزرقانة إلا في مخيلة محمد عز الدين التازي (أو قناعه=صلاح) الذي كاد أن يجعل منها يوتوبيا قائمة على الأرض، لولا أن

---

* قراءة في : محمد عز الدين التازي، كائنات محتملة، رواية، سلسلة روايات الهلال، العدد 651، مارس 2003، دار الهلال، القاهرة، مصر.

تعقُّب مصائر كائناتها المحتملة بين الصعود والانهيار سيضع جوهر العملية السردية (التشخيص) في قلب التحول من مدينة الحلم الفردوسي إلى مدينة الجحيم الأرضي، من المدينة ـ المثال إلى مدينة البخل والفضائح والنسيان والعطالة والقمع والحرمان.

مسارات متعدِّدة لسؤال واحد

تنقسمُ رواية (كائنات محتملة) لمحمد عز الدين التازي إلى ثلاثة أبواب، تحملُ العناوين التالية:

- الدخول إلى زرقانة
- أجنحة بيضاء لطيور سوداء
- زنوج عراة

وكل باب يضم فصولاً بعناوين فرعية، تحتوي بدورها على وحدات سردية صغرى تأخذ عناوينها ـ في الغالب الأعم ـ من أسماء الشخصيات الروائية.

من بينِ العدد الوافر من تلك الشخصيات الرجالية والنسائية التي تحفلُ بها الرواية يتميز صلاح والمرواني والغرناطي بحضور لافت. فصلاح، هو الراوي المشارك في الأحداث (أو كاتب الرواية) الذي يلتحق بزرقانة بَحثاً عن العمل (مكلف بترميم البُرج)، فإذا به يتحوّل إلى عاطل (أسير زرقانة) رغم أنّه عاد من بلاد المهجر (باريس) محمّلاً بأعلى الشهادات العليا. والمرواني، نموذج المهاجر الذي ينتسبُ إلى الجيل السبعيني من العمال المهاجرين إلى ألمانيا؛ جيلٌ عانى وكافح كثيراً قبل أن يستتب له وضعٌ قار في بلاد الغربة. أما الغرناطي الذي غامر عبر قوارب الموت في إطار الهجرة السرية نحو إسبانيا فتكادُ حكايتُه المتميزة بالحوافز القوية على المغامرة (حب عشوشة والاستعداد للتضحية بالحياة من أجل الزواج منها) تشغل موقع الحكاية المركزية، لولا أنّ هندسة الرواية تقوم على تدمير كل تمركُز حكائي، مقابل جعل تعدُّد مسارات السرد رهاناً أساسياً من رهانات استراتيجية الكتابة.

إنها مسارات ومصائر تتقاطع جميعها عند بؤرة العمل، أو الهجرة من أجل العمل، مما يجعل من (كائنات محتملة) رواية لاختبار موضوع الهجرة وتشخيصه في مختلف تنويعاته، وبخاصة، الهجرة من أجل العمل. وفيما يلي، أهم الخطوط السردية المنسُوجة حول موضوع/سؤال الهجرة.

أ) هجرة عبد الصادق الأولى من الجبل إلى زرقانة، وهجرته الارتدادية إلى الزاوية الحرّاقية.

ب) هجرة صلاح من المغرب إلى فرنسا وعودته، وهجرتهُ من

> إنها مسارات ومصائر تتقاطع جميعها عند بؤرة العمل، أو الهجرة من أجل العمل، مما يجعل من (كائنات محتملة) رواية لاختبار موضوع الهجرة وتشخيصه في مختلف تنويعاته، وبخاصة، الهجرة من أجل العمل.

الرباط إلى زرقانة، ثم هجرتهُ الأخيرة في اتجاه مجهول.

ج) هجرة المرواني إلى إسبانيا وألمانيا

د) هجرة محمد الغرناطي إلى إسبانيا

هـ) هجرة سعد الدين، المناضل المعارض، ابن المعلم محمد المرغادي إلى المنفى هرباً من القمع والسجن(...).

وكلها تنويعات على موضوع محوري، هو الهجرة، تنوعيات تقودنا إلى طرح أسئلة حارقة من قبيل.

(ـ لماذا الهجرة؟ وإلى أين يغادر أبناء زرقانة؟ هل العمل خارج الوطن هو الحل؟ ثم، الهجرة إلى متى؟!)

الرواية العَالِمة أو لعبة المحافل السردية

لا يتردّد الرّاوي صلاح منذ الصفحة (15) في إعلان نيّته كي يكون موضوع (كائنات محتملة) هو الهجرة. يقول: «قد يكونُ موضوع هذه الرواية هو مكابدات الهجرة»[3]. ولعل هذا التفكير المسبق في «الموضوع» والحرص في الآن ذاته على عدم السقوط في جاهزية «المضمون»، هما ما سيولّد ـ على مدى الرواية ـ ضرباً من التوتّر الفعّال والإيجابي في مستويات تفاعُل مكوّن الخطاب مع مكوّن المادّة الحكائية. وأبرز مظاهر



إن الإعلان المسبق عن الموضوع من لدُن الراوي، وتدخّل السارد المتواتر والمنظّم لكشف بعض أوراق اللعبة، بل ذهابه إلى حد التشكيك في أحقية صلاح في إنشاء زرقانة والتشويش على ذلك الإنجاز، كل ذلك يندرج ضمن مسار الكون الميتا روائي

هذا التوتّر يعكسُه تمرّد السارد عبر تعليقاته المشكّكة في كيفية صياغة الخبر السردي. يقول: «كلّ هذا وصلاح يعدنا برواية عن الهجرة، هجرة مَنْ ونحو منْ؟ ومن هو صلاح؟ ومن منحه الحقّ في بناء مدينة تخييلية على الورق، لم ينتصر فيها لذاته ولم يكتب عنها تاريخاً يعرفه الناس، ولم يحدّد لنا موقع زرقانة في جغرافية من الجغرافيات. أنا السارد أتمرّد (...)»[4].

إن الإعلان المسبق عن الموضوع من لدُن الراوي، وتدخّل السارد المتواتر والمنظّم لكشف بعض أوراق اللعبة، بل ذهابه إلى حد التشكيك في أحقية صلاح في إنشاء زرقانة والتشويش على ذلك الإنجاز، كل ذلك يندرج ضمن مسار الكون الميتاـ روائي الذي يخترق بشكل متناوب مجموع النسيج السردي للرواية، مانحاً إياها شحنة قويّة من الوعي النظري المضاعف للتحقّق النصّي. وقد حرص محمد عز الدين التازي الروائي والقاصّ المجدد على خلق توازُن في البحث والاجتهاد بين الشكل والدلالة، عبر المزاوجة بين معالجة «موضوع» اجتماعيٍّ ساخن مستمدٍّ من مستنقع الواقع المغربي المأزوم (الهجرة)، والتجريب الروائي بما هو صياغة رؤيوية لمجموع الأسئلة الدلالية ـ الإيديولوجية من منظور فنّي مرن، ينفتح على مختلف الأساليب والتقنيات

التي تخصب الأفق الجمالي للرواية.

لقد اضطلع المكون الميتا- روائي بدور فعّال في إغناء الرؤية السردية وتنْسيبها. فالسارد لم يكُن يترك فُرصة تمرّ دون ترسيم الحدود بين تمفصلات المحافل السردية ؛ إذ ظلّ يذكّر بأن الراوي أو كاتب الرواية (النّصي) هو غير المؤلّف (الفعلي) الذي يظهر اسمهُ على الغلاف، وأنّ هذا الأخير، هو غير السارد. بل ذهب إلى حدّ تفسير وتبرير جنوح الرواية إلى الإكثار من السُّرّاد، وتشظية البناء الروائي، إلى غير ذلك من القضايا الفنية التي يتم إشراك القارئ في عمليات تدبيرها. نقرأ : «أنا السارد الذي ألحُّ على أن أكون عارفاً بكل شيء. ولكن صاحبي، المؤلّف، يفهم تجريب البناء الروائي على أنه بناء وتشظية لذلك البناء، ويفهم الشخصيات على أنها تستقلّ عنه، وتتعدّد، وليس هناك بطل بمعنى البطولة التي تستحوذ على شخصيات أخرى لا تكون سوى مساعدة لإظهار بطولته(.) وهو يبذل جُهداً كبيراً للإقناع بأهمية تعدّد السُّرّاد في الرواية، كما تتعدّد الشخصيات»[5].

إنه الخطاب الميتا-روائي الذي يؤدّي في الرواية عدة وظائف، نذكر منها :

* تمنيع «الخبر» الروائي من السقوط في خانة المنظور السردي الأحادي والمغلق.

وهذا التّفعيل المنتظم لسيرورة المكوّن الميتا- روائي ليس جديداً على المشروع الروائي المغربي، فقد ازدهر بصفة خاصة في روايات نهاية العقد الثمانيني وعلى امتداد التسعينيات من القرن الماضي، وإن كان لا يزال يمتلك راهنيته وفعاليته الجمالية

* إشراك القارئ في بناء «الحقيقة» الروائية على قاعدة النّسْبية والتشارك.

* إنتاج معرفة عالِمة بتكوين الرواية، وجعل خلفيتها النظرية لا تنفصل عن سيرورة إنتاجيتها.

وهذا التّفعيل المنتظم لسيرورة المكوّن الميتا- روائي ليس جديداً على المشروع الروائي المغربي، فقد ازدهر بصفة خاصة في روايات نهاية العقد الثمانيني وعلى امتداد التسعينيات من القرن الماضي، وإن كان لا يزال يمتلك راهنيته وفعاليته الجمالية من حيثُ قدرته على تعزيز مسيرة ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ«الرواية العَالِمة» المبنية على أُسس البحث والمعرفة والسؤال، في مقابل رواية الفطرة التي تراهن على «الموهبة الغفل» لمراكمة الحكايات في غياب أي شكل من أشكال التدبير الاستراتيجي للكتابة.

رواية الجحيم الأرضي لكائنات محتملة في وطن «غير محتمل»

لقد اغتنت رواية (كائنات محتملة) بالخلفية الأنطروبولوجية والتاريخية لمدن الشمال المغربي (طنجة تحديداً)، كما تمكّنت من رصد الواقع الاجتماعي لسُكّان الهامش في تلك المدُن التخومية المُرتكسة في حضيض تنموي مُدْقع. ولم تنجز

ذلك برؤية انعكاسية تبسيطية وإنما من منظور فني رؤيوي - تجريبي يقومُ على اللعب المتراوح بين إواليتي الإنشاء والتدمير (ترتيب الأوراق وإعادة خلطها من جديد). وهذا ما جعل موضوع الهجرة وما يتفرع عنها من قضايا (البطالة / اليأس / الفقر / الغربة / المنفى.) يخضع لتشخيص فنّيّ متعدّدِ الزوايا والمقاربات. فالمعمار النصّي يخضع لتقطيع مفاصله السردية إلى وحدات صغرى، والقوالب والأجناس التعبيرية المختلفة (الرحلة / الرسائل / الكتابة العدْلية / المنامات) تخترق متواليات السرد مانحة التركيب المعماري زخما وغنى يفتح شهية الكتابة على مختلف السّجلاّت النثرية الممكنة. وبنية المحتمل المتحكّمة في مجموع مسارات الرواية تخضع لاختراقات مكثّفة تستمدّ تقنياتها من حوافز الحلم واللاّمعقول (حكاية صلاح مع العجوز الأشيب صاحب الورقات الشجرية ؛ حلم المعلّم حول ابنه سعد الدين)، ممّا يُفسح المجال أمام منطق اللاّمحتمل لكي ينسّبَ سيرورة التشخيص الاحتمالي. وكلّها تنويعات واجتهادات فنّية تسعى إلى إنجاز تمثُّل جماليّ لوضع وجودي شاذّ وحرج ما يزال المغرب يرزح تحت كابوسه. وضع انعكس علي مصائر الشخصيات الروائية التي بدأت مساراتها بمثابة كائنات حالمة طافحة بالأمل والحماس، فانتهت إلى ما يشبه الأشباح المحطّمة، المنهارة :

(* عشوشة => القتل بالتّصْفيّة الجسدية.

* الغرناطي => العودة إلى زرقانة دون التمكّن من تحقيق حلم الزواج من عشوشة.

* المعلّم => الموت دون التمكّن من رؤية الابن الهارب.

* صلاح => مغادرة زرقانة دون الحصول على شغل.

* عبد الصادق => اعتزال الحياة العامة في الزاوية).

وهو مسلسل من الانهيارات والانتكاسات التي شخصت الرواية من خلالها الكثير من اختلالات الواقع المغربي.

وإذا لم يكُن من مهام الرواية الفنّية قول كل شيء، أو فضح وتعرية كل شيء بالنيابة عن الخطاب السياسي أو غيره من الخطابات التّبريرية، فإن «كائنات محتملة» قد استطاعت - مع ذلك - إنجاز صرخة إدانة قويّة لواقع متعفّن في قالب فنيٍّ متكامل، مما يجعلها بحق تكونُ رواية الجحيم الأرضي لكائنات محتملة في وطنٍ غير محتمل!

وإذا لم يكُن من مهام الرواية الفنّية قول كل شيء، أو فضح وتعرية كل شيء بالنيابة عن الخطاب السياسي أو غيره من الخطابات التّبريرية، فإن «كائنات محتملة» قد استطاعت - مع ذلك - إنجاز صرخة إدانة قويّة لواقع متعفّن في قالب فنيٍّ متكامل

هوامش

1) كائنات محتملة (رواية)، محمد عز الدين التازي، سلسلة روايات الهلال، العدد (651)، مارس 2003، دار الهلال، مصر.

2) الرواية، ص. 153.

3) الرواية، ص. 15.

4) الرواية، ص. 35.

5) الرواية، ص. 120.

ملف



أحمد فرشوخ

«دليل المدى»: كتابةُ اسم الآخر

بكتابة نصّ «دليل المدى»*، يكون عبد القادر الشاوي قد وقّع جانباً من حياته باسم الآخر المنبثق عن ذات نصيّة ترسُم الاختلاف، الذي هو ألمٌ لأنه يُفهم ويُفسَّر بوصفه بترا وقطْعاً، والذي هو أيضاً تعاطف مادام يجذب الأشياء بعضها نحو البعض: هذه هي مفارقته، وهذا هو إبداعه. ومن ثمّ، فإن مقاربة الاختلاف تستدعي البيْن والآخر وتنتجهما، ممّا يُفيد أن كتابة الاسم بالمعنى الإبداعي العميق، تتطلّبُ تدميرا لميتا فزيقا التّطابق والهويّة، ونفيا لقداسة سلطة الأنا، بحيث تتغلغل الخطيئة إلى النص، وتغدو الذاتُ «عتبة اللغة»، حركةً بدون مركز، مرآة مُحدّبة أو مشروخة. إنها إذن ذات متباعدة مع نفسها، توجد حيث لا تفكّر وتفكر حيث لا توجد، لا يتطابق ما هو شعوري لديها مع ما هو نفسي. وهي إلى هذا، ذات مسكونة بجمهرة من

> بكتابة نصّ «دليل المدى»*، يكون عبد القادر الشاوي قد وقّع جانباً من حياته باسم الآخر المنبثق عن ذات نصيّة ترسُم الاختلاف، الذي هو ألمٌ لأنه يُفهم ويُفسَّر بوصفه بترا وقطْعاً، والذي هو أيضاً تعاطف

الأنوات، مخترقة بآثار وتناصّات وعلامات رمزية وسيميائية، ولغات جبريّة ومُذوّتة. وهُنا تنجلي تاريخانية الذات ودُنيويتها، إذهي بناءٌ وتجربة، ونتاجٌ لنظام معرفي مسيطر، وأرشيف منظم لقواعد اللعبة الاجتماعية. هذا كلّه هو ما يفسّر تلك الحركة المزدوجة التي تُميّز النّصية السيريّة في «دليل المدى»: حركةٌ تقوم بحجب عناصر الاسم وأسرار السيرة في الوقت نفسه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. وهكذا يغزو التناقض الإبداعي فضاء النّص الذي يقوض كل بناء منطقي متماسك، ويسلُب كل محاولة لإغلاق المعنى.

فثمة توتّر مستمرّ بين الحقيقة العصيّة على التّعبير وشكل الكتابة والتّوصيل. فالكلمة تخون التجربة وتقصر عن تشخيص غناها الحميم وحرارتها اللاّفحة. ولهذا نُحسّ أثناء

---

* قراءة في: عبد القادر الشاوي، **دليل المدى**، نشر الفنك، البيضاء، 2003، ـ 141 ص.

القراءة بلوعة الفهم، وجُرح المعنى المنبثق عن المعاناة في إيجاد الكلمات المطابقة للأشياء.

فهناك فاصل عنيف ومُبهم يحول دون تطابق الوعي مع مفقوده أو الدّال مع مدلوله، لذا تُرجئ الكتابةُ موعدها مع ذاتها ومع اسمها المنتشر والسّري، ذاك الذي يتسرّب من شقوق النّص في انكساراته وإيقاعاته وانعطافاته، وفي سيرورة الإرجاء ترقص الكتابة ضمن أغلال اللغة، وتتوق لمُخاتلة كل سلطة تكبت الصّوت وتمنع الكلام وتقمع انبعاث المتخيل الدفين الذي هو حدسُ الاختلاف، وكشفٌ للغريب في المألوف وللمتقطّع في المتصل، وللاعتباط في المنطق، وللصدفة في الضرورة، وللمحجوب في المرئي. فثمّة تمدُّدٌ متبادل وزحزحة للحدود، وسعي لكسر الثنائيات المتصلبة، وذلك في اتّجاه البحث المُضني عن لحظة أعمق من زوْج الصّدق والكذب، لحظة ماوراء الخير والشرّ. إنّ هذا هو ما يؤسّسُ أخلاق الكتابة المقرونة برؤية تقويم القيم، الموثوقة إلى ذلك الشيء الخفي الملحاح الذي نُعايشه دون أن نعرف أيّ اسم نطلق عليه، إلى أن يتّضح في النهاية أنّه مهمتنا، يُوَجّه سلوكنا وأشواقنا: هذا الشيء الخفي جبار حميم ينتقم من كل محاولة نقوم بها لاجتنابه والتّخلّص منه، ينتقم من أي «هروب» أو «كسل» أو

يكشف التّأشير الأجناسي لدليل المدى عن وعي حادّ بمُشكل أمانة الذاكرة وصفائها، ومن ثمّ بمُشكل مدى قدرة الذات على كتابة حياتها الخاصّة وفق وعي موضوعي دقيق يُطابق بين التجربة وحركة استرجاعها.

طمأنينة خادعة، قد توفّر عنّا قساوة مسؤوليتنا الشخصيّة.

الذاكرة/ الخيال

يكشف التّأشير الأجناسي لدليل المدى عن وعي حادّ بمُشكل أمانة الذاكرة وصفائها، ومن ثمّ بمُشكل مدى قدرة الذات على كتابة حياتها الخاصّة وفق وعي موضوعي دقيق يُطابق بين التجربة وحركة استرجاعها.

وإذن، فعلامة «التخييل الذاتي» التي تؤطّر هذا النص السردي الجديد، تؤشّر إلى اعتراف الكاتب بقدرة التخييل على رؤية المُختلف، وكذا إيمانه بانخراط مشكل الذاكرة ضمن مجرى محفوف بالمخاطر: إذ كيف يُمكن التّمييز بين الذاكرة والتذكُّر؟ وما علاقة الذاكرة بالزمن والتاريخ؟ وكيف تغدو صورةٌ تُلابسُ الوهمَ والخيالَ والهذيانَ؟ وما حدود الفردي والجماعي ضمنها؟

هكذا تتوالد الأسئلةُ مُفصِحة عن تعقُّد الإشكال وتداخله مع مسائل دقيقة تهُمّ الكثير من الحقول المعرفيّة، وتهُمّ بالأساس كتابة التاريخ وتَمثُّل الماضي. فالذاكرة هي وعيٌ ذاتي بالزمن، وعيٌ موجع يُدرك الانفصام بين سكونية الذكرى بوصفها صورةً آنية لشيء غائب انصرم في الماضي، وديناميّتها



أحمد فرشوخ

«دليل المدى»: كتابةُ اسم الآخر

بكتابة نصّ «دليل المدى»*، يكون عبد القادر الشاوي قد وقّع جانباً من حياته باسم الآخر المنبثق عن ذات نصيّة ترسُم الاختلاف، الذي هو ألمٌ لأنه يُفهم ويُفسَّر بوصفه بترا وقطْعاً، والذي هو أيضاً تعاطف مادام يجذب الأشياء بعضها نحو البعض: هذه هي مفارقته، وهذا هو إبداعه. ومن ثمّ، فإن مقاربة الاختلاف تستدعي البيْن والآخر وتنتجهما، ممّا يُفيد أن كتابة الاسم بالمعنى الإبداعي العميق، تتطلّبُ تدميرا لميتا فزيقا التّطابق والهويّة، ونفيا لقداسة سلطة الأنا، بحيث تتغلغل الخطيئة إلى النص، وتغدو الذاتُ «عتبة اللغة»، حركةً بدون مركز، مرآة مُحدّبة أو مشروخة. إنها إذن ذات متباعدة مع نفسها، توجد حيث لا تفكّر وتفكر حيث لا توجد، لا يتطابق ما هو شعوري لديها مع ما هو نفسي. وهي إلى هذا، ذات مسكونة بجمهرة من الأنوات، مخترقة بآثار وتناصّات وعلامات رمزية وسيميائية، ولغات جبريّة ومُذوّتة. وهُنا تنجلي تاريخانية الذات ودُنيويتها، إذهي بناءٌ وتجربة، ونتاجٌ لنظام معرفي مسيطر، وأرشيف منظم لقواعد اللعبة الاجتماعية. هذا كلّه هو ما يفسّر تلك الحركة المزدوجة التي تُميّز النّصية السيريّة في «دليل المدى»: حركةٌ تقوم بحجب عناصر الاسم وأسرار السيرة في الوقت نفسه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. وهكذا يغزو التناقض الإبداعي فضاء النّص الذي يقوض كل بناء منطقي متماسك، ويسلُب كل محاولة لإغلاق المعنى.

> بكتابة نصّ «دليل المدى»*، يكون عبد القادر الشاوي قد وقّع جانباً من حياته باسم الآخر المنبثق عن ذات نصيّة ترسُم الاختلاف، الذي هو ألمٌ لأنه يُفهم ويُفسَّر بوصفه بترا وقطْعاً، والذي هو أيضاً تعاطف

فثمة توتّر مستمرّ بين الحقيقة العصيّة على التّعبير وشكل الكتابة والتّوصيل. فالكلمة تخون التجربة وتقصر عن تشخيص غناها الحميم وحرارتها اللاّفحة. ولهذا نُحسّ أثناء

* قراءة في: عبد القادر الشاوي، **دليل المدى**، نشر الفنك، البيضاء، 2003، ـ 141 ص.

القراءة بلوعة الفهم، وجُرح المعنى المنبثق عن المعاناة في إيجاد الكلمات المطابقة للأشياء.

فهناك فاصل عنيف ومُبهم يحول دون تطابق الوعي مع مفقوده أو الدّال مع مدلوله، لذا تُرجئ الكتابةُ موعدها مع ذاتها ومع اسمها المنتشر والسّري، ذاك الذي يتسرّب من شقوق النّص في انكساراته وإيقاعاته وانعطافاته، وفي سيرورة الإرجاء ترقص الكتابة ضمن أغلال اللغة، وتتوق لمُخاتلة كل سلطة تكبت الصّوت وتمنع الكلام وتقمع انبعاث المتخيل الدفين الذي هو حدسُ الاختلاف، وكشفٌ للغريب في المألوف وللمتقطّع في المتصل، وللاعتباط في المنطق، وللصدفة في الضرورة، وللمحجوب في المرئي. فثمّة تمدُّدٌ متبادل وزحزحة للحدود، وسعي لكسر الثنائيات المتصلبة، وذلك في اتّجاه البحث المُضني عن لحظة أعمق من زوْج الصّدق والكذب، لحظة ماوراء الخير والشرّ. إنّ هذا هو ما يؤسّسُ أخلاق الكتابة المقرونة برؤية تقويم القيم، الموثوقة إلى ذلك الشيء الخفي الملحاح الذي نُعايشه دون أن نعرف أيّ اسم نطلق عليه، إلى أن يتّضح في النهاية أنّه مهمتنا، يُوَجّه سلوكنا وأشواقنا : هذا الشيء الخفي جبار حميم ينتقم من كل محاولة نقوم بها لاجتنابه والتّخلّص منه، ينتقم من أي «هروب» أو «كسل» أو

يكشف التّأشير الأجناسي لدليل المدى عن وعي حادّ بمُشكل أمانة الذاكرة وصفائها، ومن ثمّ بمُشكل مدى قدرة الذات على كتابة حياتها الخاصّة وفق وعي موضوعي دقيق يُطابق بين التجربة وحركة استرجاعها.

طمأنينة خادعة، قد توفّر عنّا قساوة مسؤوليتنا الشخصيّة.

الذاكرة/ الخيال

يكشف التّأشير الأجناسي لدليل المدى عن وعي حادّ بمُشكل أمانة الذاكرة وصفائها، ومن ثمّ بمُشكل مدى قدرة الذات على كتابة حياتها الخاصّة وفق وعي موضوعي دقيق يُطابق بين التجربة وحركة استرجاعها.

وإذن، فعلامة «التخييل الذاتي» التي تؤطّر هذا النص السردي الجديد، تؤشّر إلى اعتراف الكاتب بقدرة التخييل على رؤية المُختلف، وكذا إيمانه بانخراط مشكل الذاكرة ضمن مجرى محفوف بالمخاطر : إذ كيف يُمكن التّمييز بين الذاكرة والتذكُّر؟ وما علاقة الذاكرة بالزمن والتاريخ؟ وكيف تغدو صورةٌ تُلابسُ الوهمَ والخيالَ والهذيانَ؟ وما حدود الفردي والجماعي ضمنها؟

هكذا تتوالد الأسئلةُ مُفصِحة عن تعقُّد الإشكال وتداخله مع مسائل دقيقة تهُمّ الكثير من الحقول المعرفيّة، وتهُمّ بالأساس كتابة التاريخ وتَمثُّل الماضي. فالذاكرة هي وعيٌ ذاتي بالزمن، وعيٌ موجع يُدرك الانفصام بين سكونية الذكرى بوصفها صورةً آنية لشيء غائب انصرم في الماضي، وديناميّتها

الناتجة عن التذكير بما هو عملية معقّدة تتفاوت حظوظ نجاحها.

لأجل ذلك، تشتغل علامة التجنيس الأدبي في نصّ عبد القادر الشاوي، كما لو أنها ضمانٌ أو ترياق ضدّ كل ادّعاء قد تنزلق إليه الذات الكاتبة المكتوبة، إذ لا مجال لمدح هذه الذات المُريبة المَنطوية على «مغارة» مرموزة[1]، مليئة بالأسرار والألغاز والأرواح القديمة التي قد تتخلّل جدّة الأنا كما يتخلّل الريح الشّجر. كما أنه لا مجال لتزكية تلك الغلالة الميتولوجيّة و«الملحميّة» التي تلفّ السير الكلاسيكية التي كانت تصدُر عن وعي مُطمئنٍّ إلى اقتناعات خادعة. بل ولا مجال للثقة في أيّ خطاب يدّعي التطابق وقول الحقيقة، والحال أن عالمنا المعاصر يمورُ بالتّمثيلات الخائبة والنُّسخ المُزيّفة والشهادات المُزوّرة، وبكل أشكال فخاخ الخطاب الذي غدا شبكة تُدرِكُ حتّى من خال نفسه نائياً ومنيعاً.

فهل ينتمي وسمُ «التّخييل الذاتي»إذن، إلى شفرة الكتابة أم إلى نظام القراءة؟ إذْ ما الذي يمنع من قراءة «دليل العنفوان» و«باب تازة» و«كان وأخواتها» بمثابة تخييل ذاتي؟ بل وما الذي يمنع من توسيع هذا التعاقد الأدبي الجديد، بحيث يشمل تلقّي مجموع السّير، بما فيها تلك التي تُصنّف نفسها ضمن السيرة الذاتية المغلقة؟

> **فهل ينتمي وسمُ «التّخييل الذاتي»إذن، إلى شفرة الكتابة أم إلى نظام القراءة؟ إذْ ما الذي يمنع من قراءة «دليل العنفوان» و«باب تازة» و«كان وأخواتها» بمثابة تخييل ذاتي؟ بل وما الذي يمنع من توسيع هذا التعاقد الأدبي الجديد، بحيث يشمل تلقّي مجموع السّير**

لاشكّ أن تسمية «التخييل الذاتي»، علامة سيميائية ثمينة تفيد التعريف والتّصنيف، بل وتلعب دوْراً في الإدراك والتعرّف والفهم والتفسير. كما أنها تُحرّرنا، في ذات الآن، من الخوض في كثير من المسائل الفرعيّة الزّائفة، تلك التي تمَسّ صدقَ الكتابة وموضوعيّة التاريخ، مفهوميْن ضمن المقاربة الأخلاقية الضّيقة المرتهنة بالحقيقة بوصفها قيمة أصلية عُليا، والمُنافية للمنظوريّة (Le perspectivisme) من حيث هي بديل، يجعلُ الحياة ذاتها نصّاً يحتاجُ إلى التّأويل بما هو تعبيرٌ عن إرادة القُوّة[2].

بهذا المعنى، إذن، تنكتب النّصية السّيريّة في «دليل المدى» وفق نظام سردي شذري لا يخشى الفراغ، ولا المسافة والانقطاع. ويبذُر آسم الكاتب في النّسيج الحكائي بمثابة صورة راغبة، مُترحّلة ومؤجّلة... وأساساً مُتشظية ،مُنتشرة أو قابلة للحذف والإتلاف وإعادة الترتيب. هكذا يتشكل النّص في صورة محكيات مُعنونة ودائريّة، تنغلق عباراتها الختامية بما يُحيل على البدء، وبما يضمن الانفتاح النّاسج لحوار ينهض على جدل الوجوه الفنية المتعدّدة، وتجاذب الرؤى.

ضمن هذا الأفق، يُشيّدُ النّص إكراهات جديدة تبني إبداعيّة الكتابة وتُعدّل خبرة القارئ، إذْ تُحرّر

استجابته وتدعوه لتذوق وقْع الشذرات ودلالتها من داخل مجرّة الكتّاب ككُلّ؛ بل وتحفزه على تأمّل وتأوُّل تلك الخاصّية البنائية المحكومة بالقطع والدائرية، وبلزوم مالا يلزم. إذْ ما الذي يعنيه الدّوران التكراري للمحكيات الصغيرة المستقلّة والمندمجة في آن؟ وما كُنه الآلة السّرديّة المشتغلة ضمن الفجوات، وفي ثنايا الصّمت؟ ولماذا آثر الكاتبُ/السّاردُ تقطيع نصّه كما لو أنّه جسدٌ ممزّق، منثور ومُوزّعٌ على ضفاف الحكاية الغائبة ـ الحاضرة؟ أتكون آثار القطْع مُعادلاً جوانيا وميتولوجيّاً لجُروح المعنى والذات؟ أم تُراها تعبيراً عن وجع الاختلاف، وهمْساً بتلك الحركة الرّجراجة البانية لصورة الذكرى، والتي هي في نفس الوقت رسمٌ راهن ورمزٌ للغير؟ أم هي، أخيراً، بحث عن الكلام المتوحّد الذي لا يُتقنه إلاّ الصّموتون، المعانون من حُرقة لا تُحتمل، والرّاغبون رغم ذلك في فنّ إظهار النّفس؟

في امتداد هذه الأسئلة، أضيفُ لمسة أخرى تُمكّن من مُحاولة التّمييز بين تجليّات الذاكرة في النصّ وآثارها التّخييلية:

بالنّسبة **للذاكرة المحظورة** يُمكن الوقوف عند العلامات السّردية الدّالة على الكبت والتّحمّل والتكرار والهَوس وظلال المعنى وظلال الظلال. وواضحٌ أن تشخيص قوى الحظر المندسّة في قيعان الكتابة يستدعي القيام بحفريّات نصّية تشتغل على «لاوعي النص»، بحيث تُرهف الإصغاء للتفاصيل السّردية الدّقيقة وللتّرجيعات النّصية المتباعدة، والمؤشّرات الأسلوبيّة الدقيقة، والقرائن المجازية والاستعارية الحابلة ببُذور مالم يتشكّل، وبما هو مطمورٌ في رحم النّص، فضْلاً عن استنطاق إشارات النّدرة والتّكثيف، وتحليل وجلْو المحكيّات الصغيرة والضّمنية القابعة في مرايا النّص المُندسّة في كُلّ الزّوايا والمُنعطفات، المُتلبّسة بأقنعة التّصغير والانشطار (La Mise en abyme)، حيث التّناسخ والتّضمينُ ورجعُ الصّوت بالصّدى.

بالنّسبة للذاكرة المحظورة يُمكن الوقوف عند العلامات السّردية الدّالة على الكبت والتّحمّل والتكرار والهَوس وظلال المعنى وظلال الظلال. وواضحٌ أن تشخيص قوى الحظر المندسّة في قيعان الكتابة يستدعي القيام بحفريّات نصّية تشتغل على «لاوعي النص»

غير أنّه يُمكن، في حُدود المساحة المُخصّصة للمقال، التقاطُ بعض العلامات الطافية على مُستوى البنية السّطحية للسّرد، والتي تعكس وعْياً قلقاً بمسألة الممنوع والكذب والتّخفّي. ومن ذلك، تلك الإشارات الصّريحة والقويّة التي تخدش الصّورة الطّهرانية للمناضل السبعيني، وهي الصورة التي ما فتئ التاريخ اليساريّ يُكرّسُها ويُعزّزها بالأساطير التي ترفع مُناضلي التاريخ المغربي المعاصر من مستوى الذّوات الحيّة إلى مرقى التّماثيل التي يتردّدُ في جوفها صدى نواقيس الحقيقة والخلاص.

لنتأمّل مقطعاً من شذرة «شتاء ذلك العام في مُنتهى الزلزلة»: «كنت

أعرف كثيراً من الثوريّين رفاقي قد بلغ بهم الزّهد شيئاً مُذهلاً في مراتبه. لايقربون الفواحش التي يظنون أنّ الماركسية قد كفّرتها بنصّ اجتزأه المؤولون من متنٍ ما لا يذكرون مراجعه، في الغالب، حتّى يشتبه الأمر على الباحثين. صارمون ومنضبطون وجافون لا يهزهم شيء. هل كانوا حقّاً هكذا في العفّة النّادرة، أم أنّهم أتقنوا أدوارهم الشيطانية تمثيلاً في مُنتهى الخبث والمكر؟ لستُ أدري. وغالبُ الظن أنّ حياة أغلبنا كانت مزدوجة: في التنظيم الذي يُعبّئنا للمهامّ الثوريّة الصّعبة، وفي المجال اليوميّ الذي يستحلب عواطفنا فننساق وراء كل المغريات» (ص 39).

يطرح هذا المقبوس السّردي إشكال اكتشاف الغريب السّاكن في الذات كما تسكن الدّودة في الثمرة. إذْ لا مراء في كون الأبحاث النفسانيّة الجديدة لم تعُد ترى في فكرة وجود أشخاص عدّة داخل شخصية الإنسان الواحد، لم تعُد ترى في ذلك ما يُهدّد سويّة الذات وتماسكها. إذ يُخفي كل واحد منّا جماعة من النّاس في داخله ولو أنّنا نركُن مع الزّمن إلى تذويب هذه الكثرة ضمن مدى الوحدة والفرديّة، لهذا فإنّنا نُعوّدُ الأشخاص المتنوعين في داخلنا على الصّمت والتّواري، بيد أنّ الكتابة تُساعدنا على إعادة اكتشافهم، وتُمكّننا من التحديق في وجوههم، وإسماع الأصوات الخرساء لرغائبهم. هذه الهويّة الهشّة المُزوّقة من الخارج، هي التي يُسائلها الكاتب السّارد في المقبوس أعلاه، مُخرجاً إيّاها إلى ضوء السّرد التاريخي الذي عادة ما يحظُر حكْي كُلّ ما من شأنه أن يُشكّك في صلابتها وكاريزميّتها المزعومة. هكذا تتعرض الوقائع الصّغيرة و«الهامشيّة» وعلامات الشّغف والرّغبة وآثار الجسد وسُلطه الدقيقة، وعناصر المعيش الحيّ، والقوى الميكروفيزيائية للمؤسّسات الاجتماعية المدنيّة، تتعرَّضُ جميعاً لحظر مُزدوج: إذ تُقصى من التاريخ الرّسمي بدعوى جُزئيّتها وعرضيّتها وتفاهتها ومُنافاتها للسّياسة بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، كما تُقصى من التّاريخ المضادّ بحُجّة تجريحها لكاريزميّة الشّخصيات الفاعلة في تغيير مجرى المُجتمع وصُنع معناه. ومن هُنا أهمّيّةُ الحفر السّردي في حقبة غنيّة غير مستكشفة بالكامل، وفتح الثغرات الأولى في «مبنى الثورة»، بحثاً عن «مجرى الحياة» (ص 128)، واستجابةً «للمنطقة الظليلة في الكيان»، حيثُ «إطفاء أوار الماركسية بالرومانسيّة الأسيانة» (ص 42)... وهكذا تتكاثر العلامات الدّالة على الرّغبة المُجوّفة في الفعل السياسي النضالي الذي يُشارك الفعل الظليل في «السّرية»، كما قد يُشاركه في أشواق غامضة وبعيدة الغور، على شاكلة ما شعر به ذلك الفلسطيني المقيم بالمغرب،

هذه الهويّة الهشّة المُزوّقة من الخارج، هي التي يُسائلها الكاتب السّارد في المقبوس أعلاه، مُخرجاً إيّاها إلى ضوء السّرد التاريخي الذي عادة ما يحظُر حكْي كُلّ ما من شأنه أن يُشكّك في صلابتها وكاريزميّتها المزعومة.

عندما رقّ لحال ذلك الجسد البئيس المُهجّر من البادية، مُسقطاً معاناته في العيش والحياة على تجربته الخاصّة في المعاناة السياسية (ص 61).

هكذا نتذوق نُكهة الحقبة السّبعينيّة من خلال وفير المحكيات السّردية الصغيرة التي تقرن بين «الجسد والثورة». لنقرأ مقطعا من شذرة «الرغبات المحرمّة في عيوننا»: «في سنة 1972 شعرت أنّ روزا يُمكن أن تكون مُستقبلاً للمرأة. وفي اللحظة التي ضربت من حولنا الاعتقالات نطاقاً من العُزلة بسبب الخوف والحفاظ على القوى الذاتية، كما كنا نقول ببلاهة، ظلت هي، لوحدها، دون غيرها من نساء قليلات كن قد التحقن بالتنظيم لارتباطات عاطفية من أيام الجامعة تقاوم العزلة (...) لا أعرف من أين جاءت روزا. هذه الكتلة العاطفية وربما العصبية المتلاطمة إلى خليتنا، ولا كيف اختارت هذا الاسم لنفسها... امرأة مسّها شيء من البدانة، ذات وجه طفولي جميل ركبت فيه غمازتان باسمتان، وشعر كستنائي مقصوص يجعلها، على طريقة تلك المرحلة النضالية، على شبه كبير بالشبان الذين لم يُغادروا بعد مُراهقتهم...» (ص 75).

ومن اللاّفت أن يُشير المقطع السّردي بعد ذلك إلى الأنوثة بوصفها قوة مُغايرة ضمن سلطة العمل

فهل يكون الجسدُ بديلاً للإيديولوجيا أم مُحايثاً لها؟ وهل بإمكان المُتعة أن تكون ثوريّة، سيّما إذا وعت نفسها؟ كيف يقترن التاريخُ بالحُبّ وأيهما أولى؟ كيف يُواجه التاريخ الشخصي تاريخ الجماعة؟ وهل ثمّة لون للتاريخ؟

الثوري: «... خليّة رُباعيّة يجلس أفرادُها المخصوصون إلي مهامهم الجديدة، فيشرعون أسبوعياً... في البحث عمّا كانوا يُسمّونه بـ(الإمكانات الجديدة)، التي سوف تملأ اللجن والخلايا المفكر فيها... إلاّ روزا التي كانت، بحُكم الجنس، تفكر في شيء آخر نحثها نحن الثلاثة على اقتحامه واستخراج ما يزخر به من إمكانيات بنات جنسها» (ص 75ـ 76).

فهل يكون الجسدُ بديلاً للإيديولوجيا أم مُحايثاً لها؟ وهل بإمكان المُتعة أن تكون ثوريّة، سيّما إذا وعت نفسها؟ كيف يقترن التاريخ بالحُبّ وأيهما أولى؟ كيف يُواجه التاريخ الشخصي تاريخ الجماعة؟ وهل ثمّة لون للتاريخ؟ هل له طبيعة جمالية؟ هل يُمكن وعيُ هالة حقبة زمنية وتمييزُ إضاءتها ونغميّتها؟

لقد طافت بذهني هذه الأسئلة ومثيلاتُها وأنا أقرأ «دليل المدى»، أحسستُ أن جُزءاً من النّسيج الحيّ قد عاد للتّاريخ السّبعيني، الذي ما زال قابلاً لسرد متعدّد المنظور، خصوصاً وأن «التّاريخ هو دائماً تاريخٌ - من أجل، إنّه مُتحزّب»، وما منظوريّته وجُزئيته سوى نمط من التّحزّب. لذا فإنّ تاريخ المرحلة السّبعينيّة لن يكون مُتماثلاً لدى من يطلبه ويُريده.

والسؤال المنظوريّ سيكون، بهذا المعنى، على النّحو التالي: من يبحث

عن التاريخ ومن يصوغه؟ وماذا يُريد في نهاية الأمر؟

وفي هذا الضّوء يجترحُ النّص المدروس ما أصبح يُسمّى «بالتّذويت» (La subjectivisation)، هذا الذي يحضر على مستوى الذات الخلافيّة التي تصبو لنسج حوار حميم وحيّ مع المُجتمع وعلامات المتخيل والإيديولوجيا، كما يحضر على مستوى نبرة الكتابة وأخلاقيتها من جهة استثمار البلاغة الشفويّة، ومزج اللغات المتعدّدة وفق مُحاكاة ساخرة تكسر القوالب، وتُقاوم «دولة الأفكار» بعد أن تعبت من مقاومة «دولة السياسة». هذا، ناهيك عن استثمار السّرد الجواني المقترن بنشيد البوْح وشعرنة الجمل السّردية من خلال المجازات والكنايات والاستعارات الوافرة التي تتخلّل النص، وتزدوج مع تلك اللّغة المُعتّقة في لفظها وتركيبها، والتي يبدو أنّها تُبَعّدُ الذكرى، أو هي من آثار ذاكرة بلاغية يلُفُّها حنين غامض وشجن بعيد.

إنّ الآثار الوجوديّة للتذويت المعمّق، بإمكانها أن تدفعنا لطرح مسألة البُعد الشخصي في الكتابة عامّة، فالكاتب هو أوّلاً وأخيراً «شخص». ولكن قلّما يستطيعُ أحدٌ أن يُصبح شخصاً بالمعنى الجذري. من أجل ذلك، يُمكن قراءة مجموع أعمال عبد القادر الشاوي بوصفها مُحاولات

إنّ الآثار الوجوديّة للتذويت المعمّق، بإمكانها أن تدفعنا لطرح مسألة البُعد الشخصي في الكتابة عامّة، فالكاتب هو أوّلاً وأخيراً «شخص». ولكن قلّما يستطيعُ أحدٌ أن يُصبح شخصاً بالمعنى الجذري.

مُتعاقبة وأصيلة ومُتداخلة لكتابة سيرة جذرية، تُجاوز الشّخص التاريخي، وتصبو للظّفر بنوع الإنسان الذي تسعى إلى استخلاصه من الحدائق السّرية للذات، ومن غناها الطافح، الزّاخر بشتّى التناقضات، حيث يلتبسُ البطلُ بالمُهرّج، ويختفيان في الهوى المعرفي. وكم هي شاقّة تلك الحُريّة التي تضعُ الإنسان فوق كلّ الأشياء. ولاريب في أن فنّ الكتابة سبيلٌ ملكيٌّ لاستعادة تلك الحريّة المفقودة: فن الكتابة السّاخر والمُنسدل والنّزق والرّاقص والطفولي والصّافي، ذاك الذي يُمسك بالأفكار والأحاسيس الجنينيّة والخافتة، ويُرغمها على أن تنبجس فجأة إلى النّور بعد وقت طويل من مُعايشتها دونما وعي، والإحساس بها دونما تعقُّل، والحدس بها دونما فهم. فن الكتابة هذا، هو ما يُمكِنه تسمية نوع الإنسان الدّاخلي المفصول عن الإيديولوجيا الملموسة والمتعالية (هل يُمكن ذلك؟)، تسميته كأحدّ ما يكون الاسم.

هكذا يبدو أنّ اقترابنا من الذاكرة المحظورة، قد أفضى بنا إلى مُلامسة العديد من القضايا الحسّاسة والشائكة، تلك التي تشمل بعضاً من علامات الممنوع والمحرّم والسّري، المقرون بالرّغبة والتاريخ والمنظوريّة والتذويت.

لننتقل الآن، إلى ذاكرة أخرى: هي **الذاكرة المُدبِّرة**، والتي تتقاطع من خلالها مشكلة الذاكرة ومشكلة الهويّة بما تستدعيه من استثمار للعلامات الخيالية الكبرى في المجتمع، بُغية تشييد سرديّة مُوَحَّدة ولاحمة، سرديّة جماعيَّة تبني نسيج الأمّة وتطمس كل الفراغات التي من شأنِ اكتشافها أن يُبين عن العنف الكامن خلف تماسك المجتمع وترابُط بُنيانه. وغني عن البيان أن المُجتمعات هي، في النهاية، سرديّات تنتمي لذاكرة جماعية تُدبِّرُ المُتخيل الاجتماعي من جهة بنائه وحبكته وسيرورته ومغزاه. ولاشك أن النّصية السيريّة «دليل المدى» هي متن خصب لتأمّل الصُور التركيبيّة المُنبثقة عن الذاكرة المُدبِّرة التي تؤطّر حياة الذات في علاقتها بالشخوص، وبمجموع علامات الكون السّردي. ويهُمُّنا هُنا الاقتصار على استجلاء بعض الحبكات الضمنية والمؤوَّلة في ترابطاتها مع التّمثل السّردي للزمن، وبالتالي دلالته الخيالية المغروسة في الميتولوجيا الاجتماعيَّة.

هكذا تحضر الحبكة الأولى في شكل «انحلال» مقترِن بصُور الوهن والعياء والانسحاب البطيء، والغرض النّاقص، والعوز المُدْقع، والكذب والعبث والفساد. وترتبطُ الحبكةُ الثانية بوصفها «عذاباً» بصُور الموت والانتحار والضعف والهوى والشّبق. وتنطوي الحبكةُ الثالثة بوصفها «عقوبة» على صُور الابتلاء والتشرُّد والتّيه، والسّقوط في الأسر، والحنين الموجع، والرّغبة المُحبطة. وأخيراً، فإنّ حبكة «الظلمة» تُغطّي صُور العمى المُبصر، عمى الإرادة واللاّإرادة، وعتمة الذات وغموض أشواقها ولواعجها، كما تُغطي صُور ذلك السّتار الكثيف الذي يحجبُ «نور» الحقيقة المُجسَّدة، ويُغشي النفس بأوهام مُتدافعة وأخطاء عميقة وقديمة.

إنّ الحضور العموديّ لهذه الحبكات الصّغيرة والمتخلّلة، هو الذي يُشيّد الحبكة الرّئيسة المُنتشرة فوق النّص والمُستجيبة لخُطاطته السّرديّة الأفقية. وبتأملنا للصّور السّردية المُنحدرة عنها، نُلفي زمنيّتها العميقة مُتناقضة مع الرّمزية الزّمانية المتحرّرة من الأغلال التّواقة للحرّية، والاكتمال الحيّ، والوجود في وهج الضّوء، وفي الموطن الأليف.

أمّا بخصوص **الذاكرة الحافظة**، فيجبُ الاستعانة بذلك العمل العميق الذي كتبه «جاك ديريدا» في قراءته «لفرويد»، والموسوم بداء الأرشيف[3]. وفيه يُثير الفيلسوف التفكيكي ما يسميه بالحقّ في الذاكرة، وذلك من جهة حاجة الذات إلى أرشفة تاريخها. ومعلوم أن الأرشيف مقترنٌ بتخزين المعلومات والصّور والأحاسيس

"وغني عن البيان أن المُجتمعات هي، في النهاية، سرديّات تنتمي لذاكرة جماعية تُدبِّرُ المُتخيل الاجتماعي من جهة بنائه وحبكته وسيرورته ومغزاه. ولاشك أن النّصية السيريّة «دليل المدى» هي متن خصب لتأمّل الصُور التركيبيّة المُنبثقة عن الذاكرة المُدبِّرة"

والذكريات وشتّى ضروب الوقائع والأحداث. إلاّ أن هذا التّخزين ليس سلْساً ولا بريئاً، مادام يُحيل على المنع والتّستّر والكبت. ولا شك في أنّ الرّنّة النفسانية للمفردة الأخيرة مقصودة، لأن فرويد نفسه كان يرى في عمل اللاّ شعور نوْعاً من الأرشفة والاحتفاظ بالذكريات السّارة والمؤلمة، وكذا بالمسرّات النّرجسية الأولى الغائرة في الوجدان: يُخرج إلى الضّوء ما يُريد، ويُبقي في العتمة ما يشاء، وفقاً لآلياته الدّقيقة وحاجاته المحسوبة. وهذا النشاط الرّقابي المُميّز لعمل اللاّ شعور على مُستوى الأرشفة، إنّما يُوضّح اشتغال الأرشيف بعامّة، إذ ما منْ أرشفة إلاّ وتتضمّنُ حجْباً لبعض الوثائق والشهادات، أوْ إرْجاءً لها أو إتلافاً أو تزويراً. ومن هُنا انطواءُ الأرشفة على إمكانية الأذى والتّوريط والمُخاطرة والاشتباه.

كل هذا يجعل الأرشيف محكوماً بنُقصانه الضروري المقصود وغير المقصود": نقصه التّكويني الحافز على فضول المعرفة، والبحث عن الوثائق والمعلومات المغيّبة والمسكوت عنها أو اللاّ مفكّر فيها. وهذا ما يدعو إلى تأويل الوقائع والنّفوس، والتّنقيب عن المطمور، وتبييض المشطوب، واستنطاق قُوّة النّسيان وفعاليّته في الحفاظ على التوازن والتّحمّل والبناء والمعنى.

هكذا ينطوي الأرشيف على حراسة «للأصل» وحفاظ على الشّبكة الذاكريّة التي تلف بخيوطها مجموع النظام المعرفي للزّمن أو لحقبة منه.

في أفق هذه الملاحظات، يُمكن قراءةُ الأرشيف المُتخفّي في «دليل المدى»، وذلك من جهة التّأمّل في طبيعة الشهادة الموكول إليها قول مالم يُقلْ، أو ما لمْ يُقل بما فيه الكفاية. وتستمدّ هذه الشهادة قيمتها من منظور خروجها عن المؤسّسة، ومن وجهة تقابلها مع شهادات أخرى، تُغذيها خلافات المؤرّخين بمعارفهم وأهوائهم وتحيّزاتهم لهذا الموقع أو ذاك. وهذا لا يعني أن أرشفة النّصّ السّيري للمرحلة السّبعينيّة، هي أرشفة صحيحة وكاملة. فمنظوريّة التاريخ لاتدع مجالا لمثل هذا الحُكم، إذ لا حُضور لمرحلة في ذاتها لها جوهر قارّ وهويّة ثابتة. بل إنّ ما وُجد ويوجد ليس سوى شبكة علاقات وأوهام وإرادات مُتصارعة ترغبُ في طلب القُوّة، والمعرفة بالمرحلة تقتضي جعل تلك العلاقات والأوهام والإرادات، واعية بنفسها، لا تأمُّلاً في الموجودات الزّمنية في ذاتها وجوهرانيّتها.

وفي هذا الضّوء يُمكن قراءة علامة «التخييل الذاتي» على أنّها، أيّضاً، وعيٌ بالمنظوريّة التي تعني اختلاف وُجوه حقيقة زمن مُعيّن

هكذا ينطوي الأرشيف على حراسة «للأصل» وحفاظ على الشّبكة الذاكريّة التي تلف بخيوطها مجموع النظام المعرفي للزّمن أو لحقبة منه.

بحسب نِسْبة اختلاف مواقع الرؤية والتّقييم المُفصحة عن إرادة قوة ما. ومن ثمّ تكون عيْنُ النّص واحدة من العيون التي بإمكانها النّظر إلى «مرحلة ولّت» [الإهداء، ص 4]. وبهذا تسقُط ثنائية الحقيقة والخطأ بوصفها قيمة منطقية. لكن ما الذي يميّزُ منظور النّصّ في توْقه إلي الأرشيف، وفي حنينه المُوجع إليه؟

لاشك أنّ الإجابة المُفصّلة تستدعي تحليلاً ضافياً للمعرفة المنبثقة عن النّص، تلك المعرفة التي يُفترض أنها أدبيّة تخييلية حتّى ولو كانت مادّتها الخامّ تنتمي لحقل مُغاير. ويُمكن أن نُشير، سريعاً، إلى قُدرة النّصّ على ترويض الذاكرة والتبلُّل بدفقها، وتشخيص إيقاعها. إضافةً إلى استثمار بلاغة السُّخرية بشتّى ضروبها، ومزْج الرّطانات والمسكوكات واللغات الجارية والقاموسية، وكذا لُغات الكتب الحيّة في الذاكرة وفي الحياة، ومُناقضة الأساليب لبعضها البعض، وتشخيص الازدواجات والمفارقات... كل هذا، وغيره، يجعل من معرفة النّص معرفةً «جميلة» مُشبعة بالوجدان المتضمّن للتناقض والاختلاف، والمدرك ضمن العلامة وآخرها. وبعبارة أخرى، فإن المعرفة النّصية هي لمسةٌ أكثر ممّا هي رؤية، لمسةٌ قد تُولدّ اندفاعة تفضي إلى حركة تُجمّع كُلّ ما يُحاذيها ويتقاطع ضمنها.

فهل يكون نصّ «دليل المدى» الذي يختِمُ غناء نشيد هويّته بكلمة «الموت»، هل يكون هديّة اللغة داخل الموت؟ أيكون هذا الأخير هو ما يُشكّلُ الحدّ الذي يتوجّه إليه النّص وينهض ضدّه في ذات الآن؟ هل تكون «حياة النص» ترياقاً ضدّ كل اندثار،

وهذا يعني أنّ النّص سعى للتّنسيق بين الأفكار والعلامات المكوّنة والمحفوظة ضمن الأرشيف، ووَصل بينها داخل حركة جديدة، هي حركة فنّه الشخصي، وتوقيعه الأدبي وبصْمته السّرية، بحيث تأخذ تلك الأفكار والعلامات معنىً طريفاً وأصيلاً، مثلما تأخذ الكلمات معناها من الجملة أو السّياق، والأنغامُ دلالتها من خلال العزف.

التّمثيل/المُضاعفة

أن نكتُبَ لكيْ لا نموت: ذلك ما يُشكّل المبدأ الألفليلي الذي يحكُم كُلّ السُّرود الميتولوجيّة المتعالية عن لحظتها، المتوجّهة صوب مُستقبل الحكاية ونشيدها المُغَنّى. وللموت صُوره العديدة التي قد تكون جُنوناً أوْ يأساً أو انسحاباً بطيئاً إلى قعْر الحياة أو إحساساً بالعبث واللاّمعنى. وقد تكون مُقاربة الحركة السّامية للموت ومُثولها في الذاكرة، هي ما يحفر في الكائن والحاضر «الفراغ» الذي من خلاله نتكلّم ونكتب، انطلاقاً منه وصوب اتّجاهه. فهل يكون نصّ «دليل المدى» الذي يختِمُ غناء نشيد هويّته بكلمة «الموت»، هل يكون هديّة اللغة داخل الموت؟ أيكون هذا الأخير هو ما يُشكّلُ الحدّ الذي يتوجّه إليه النّص وينهض ضدّه في ذات الآن؟ هل تكون «حياة النص» ترياقاً ضدّ كل اندثار، وضماناً داخليا

ومُضمراً يتحدّى تلك النهاية الفاجعة؟...

أسئلة كثيرة تتوالد حول ذلك الحيّز الرّنان الفارغ، الذي منه تتكلّم الكتابةُ عن ذاتها مُعتمدة على قواها وطاقاتها الخاصّة المُبعِدة لشبح الموت. ومن هنا، دقّةُ ورهافة اكتشاف ذلك التّنضيد اللّغوي والعلامي الخاضع لآلية عموديّة، تضبط اشتغال الصّور المتضاعفة والمتقابلة ضمن مرآة مُحدّبة دوّارة، تنبثق من المركز الرّجراج للنّص لتُظهر الأثر ذاتَه مُصغّراً ومُنطويا على عُمقه الغائر. وعليه، يكون غيابُ الكاتب، وفق هذا المنحى، معزُوّاً إلى عبوره الهامس لذلك الفضاء المُقعَّر، حيث تصيرُ اللغةُ صورةً لنفسها، تتمرأى في ذاتها، وتقصّ حكاية الحكاية[4].

في أفق هذا الفهم، وبجواره، نقتربُ من «دليل المدى» لنرى كيف تُرَجّعُ علاماته ومحكياته وصُوره، البنيةَ الإجمالية للأثر، وكيف يتشخّص رجْعُ الصّوت بالصّدى، وكيف ينغمس النّص، بالتالي، في سُمكه الخاصّ والمُضمر. وسنقتصرُ، هنا، على تفحُّص الاشتغال المرآوي لعلامتيْ «الكتاب» و«الأغنية»، متأملين إسهامهما في عطْف النص على بعضه، وفي تخليقه بنيةً وفحْوىً. هكذا يُشيرُ النّص إلي نفسه من خلال ذكر كتب تعمل وكأنها مرآة ينعكس فيها الكتابُ الملموس. ومن ثمَّ تحضر كُتُب وأقوال «ماركس» وأنجلز» و«لينين»، كما في مُستهلّ شذرة «أوضاعي الذاتية بعد»: «كنت قد قرأت شيئاً من ماركس، أو سهله البيّن لكل مُناضل جموح على الأقل. ويتملكني الضحك اليوم وأنا أسمع إدريس العلام من بعيد يقول لي مازحاً: وزوجته أنجلز. هكذا كان يرى العلاقة بين الرّجلين والتلازم النضالي كذلك. ولكن لينين كان أحبّ إلى قلبي من سواه، ربما كان لي رفيقا أغراني بالبلاغة الثورية... ووثاقها، بحيث أغلق علي كتابه «ما العمل؟» نوافذ عقلي كلها. قرأته في بداية عهدي بالسياسة الجذرية، ثم تواصلت معه، لأوقات، في الخلوات التي كنت أختارها لوحدتي المطلقة، وأعرف أنه كان يصُدّني عن هذه الوحدة، أو يُطالبني بالاصطفاف مع الجماعات... واكتملت حلقة انشدادي إلى هذا الكتاب عندما ظلت خليتنا في بداية السبعينات بدون مهام... إلاّ ما كنا نعيد قراءته المرّة تلو الأخرى، مستظهرين فقراته القويّة، تلك التي كانت تصرخ فينا بوجوب اعتماد المركزية الديمقراطية ونحن في لهونا المعتاد لم نسمع من صراخها إلاّ المركزية» (ص 19).

يُتيح هذا المحكي إمكانات ثمينة لتحليل لُعبة التّمثيل: فثمّة ارتسامٌ لعلاقة قُوّة (وهيمنة) بين الكتاب وقارئه، هذا الذي يبدو مصنوعاً من

وعليه، يكون غيابُ الكاتب، وفق هذا المنحى، معزُوّاً إلى عبوره الهامس لذلك الفضاء المُقعَّر، حيث تصيرُ اللغةُ صورةً لنفسها، تتمرأى في ذاتها، وتقصّ حكاية الحكاية[4].

كلمات، مُسَلْسَلاً بالعلامات المُتحدّرة عن تاريخ مُدوّن سلفاً. فالكتابُ هو واجبُ السّارد أكثر ممّا هو وُجوده، وعليه أن يُعيد قراءته ويستظهره كي يعرف ما يفعل وكيف يتصرّف ويُحسّ وأين يكون، كما لو أنّه شخص ورقي خرج من معطف كتاب يصنع الحياة ويسعى لتمثيلها. إنّه التّمثيل المقلوب، حيث الحياة هي ما يجبُ أن يتشبَّه بالكتاب. لكن، وكما هو الشّأن في كلّ تمثيل، ثمّة فتحات ونقائص وتحريفات تطبع وشائج الممثّل بالمُمَثّل، وثمّة علاقات قوة وهيمنة تحكُم طرفيهما. وبموازاة إساءة التمثيل المنتجة «لآخر» هامشي ومُقصى، هُناك إساءةُ قراءة أيْضاً، فالمقروء الماركسي يقتصر على السّهل البيّن، وكتاب «ما العمل» يُتلقّى بوعي مُغلق، ينقاد للبلاغة الثورية، ويسْلسُ لاستظهار الفقرات القويّة، استظهاراً يشي بكون هذا الكتاب «الكاريزمي» قد غدا ينبوعاً لكثير من الأقوال المُخصّصة لثقافة سياسيّة جذرية، بل وأصبح، هُو وغيرُه من المتون الماركسية، والداً للعديد من الدّلالات والسلوكات والقيم. إلاّ أنّ ثمّة فتحة تبقى : فالتمثيل لا يكتمل، والحياة تبدو أقوى، ولابُدّ من نصوص مُضادّة تُرطّبُ الصّخر وتكسر بلاغة اليقين. هكذا نُلفي السّارد يطفئ الماركسية بالرومانسية، يقول : «... في رياض العشاق الذي كنت أختلف إليه لإطفاء أوار الماركسية بالرومانسية الأسيانة، تلك التي غالباً ما كنت أردّد في أجوائها الحزينة كلّ ذا كان ليه لما شفت عينيه...» (ص 42). كما يتعزّز هذا الحضور الرّومانسي من خلال تلك العلاقة الاستيهامية القويّة بين شخصية «إدريس العلاّم» وديوان الشاعر إبراهيم ناجي، حيث الغرق في تلاوة الأشعار واستظهار الأبيات الملتاعة تعويضاً عن رغبة موجعة أو جسد مفقود (انظر صفحات 23 ـ 27 ـ 54).

وبتصنيفنا للكُتب المقروءة ضمن «دليل المدى» من منظور العلامة السيميوطيقية، تسترعي انتباهنا تلك العلاقة الوثيقة بين الكتاب ونوع الثقافة التي يُتلقّى ضمنها. فإلى جانب «ما العمل» و«الكتاب الأحمر» لما وتسي تونغ (ص 36) والنّصوص المجتزأة من كُتب ماركس (ص 39)، ثمّة أيضاً حضور لكتاب القرآن : «أنا كنت أحفظ القرآن مع أنني كنت قد نسيتُ بعض سوره الطوال» (ص 21)، وأيْضاً : «إدريس خليط من إبراهيم ناجي وبعض الآيات الدّاعية إلى الرّحمة» (ص 54).

وإذا كان الكتاب الكريم مقدّساً في الثقافة الإسلامية، فإن كتب لينين وماو وماركس مُقدّسة بدورها في الثقافة الشيوعية. وهو ما يعني أنها جميعاً نصوص/ أمّ تتولّد عنها عناقيد من الدّلالات، ومنها الثنائيات الخاصّة

هكذا نُلفي السّارد يطفئ الماركسية بالرومانسية، يقول : «... في رياض العشاق الذي كنت أختلف إليه لإطفاء أوار الماركسية بالرومانسية الأسيانة، تلك التي غالباً ما كنت أردّد في أجوائها الحزينة كلّ ذا كان ليه لما شفت عينيه...»

بالمقدس وغير المقدس، والواضح والملغز والمفتوح والمغلق والدينامي والساكن والفصيح والصامت... كما تتولّد عنها الدّلالات الثقافية الكبرى للمجتمع.

وقد يكون من المفيد أن نتتبع الآثار الأسلوبية والتداولية والخيالية المتحدّرة عن هذه الكتب، والحاضرة في النص المدروس عبر الملفوظات المباشرة أو عبر الإشارات والتراكيب والقرائن.

وبانتقالنا إلى الأغنية، نُلفيها مُرَجّعة لدلالات فصيحة أو مضمرة في محكيات النص، تطوي في ألفاظها وفي شجنها لحظات من معنى النص وعاطفته، مُشخّصة في الحياة الجوانية لبعض شخصيات النص المحترقة بنار العشق الضّاجّة من صهيل الجسد. لنقرأ بعض المقاطع: «غنّت لنا نعيمة شيْئاً من أم كلثوم. أسمع الآن صوتها المخمور وهي تتلاعب بمقطع فيه لوعة الاشتياق...: رجعوني عينيه لأيامي اللي راحو، علموني أندم على الماضي وجراحو...» (ص 93 - 94). ومن الشذرة الأخيرة نقرأ: غنت لنا السعدية راحل، على غير معتاد السهرات النابحة في تلك المنزلة التي كانت إذا ابتردت فيها الركزات انصرف الساهرون إلى المداعبات والتقبيل، مقطعاً من «حبيبي لمّا عاد» لإسماعيل أحمد. لعلها كانت تتأوّه من فقْد» (ص 139).

على هذا النّحو، يجذبُ النص علاماته بعضها إلى بعض مُوَفّراً نوْعاً من المقروئيّة الدّاخلية، كاشفاً عن منظوريّة الحقائق، وتخييليّة الحياة والنّصوص، إذ لا وُجود إلاّ للتأويلات. فالواقعُ نفسه، إذن، تأويل. وما تعدّد النصوص سوى سعي نحو هذا التأويل الأعمق والأشمل، وسوى بحث دؤوب عن معاني ممكنة ومُختلفة لواقع مُثقل بالرهون الحسية والبداهات النوامة والأخطاء القديمة والعميقة. ونصُّ «دليل المدى» نفسه، لحظة من التأويل المتعدّد للواقع السبعيني. وهذه اللّحظة التّأويلية تحتمل استيلاد القراءات والمقارنات والاستعمالات، كما تحتمل نصّاً واصفاً قد يُخصب النّص الموصوف ويُوَسّعه ويُقوّي غيابه، كما قد ينقضه ويُفكّكه وينفيه.

> **على هذا النّحو، يجذبُ النص علاماته بعضها إلى بعض مُوَفّراً نوْعاً من المقروئيّة الدّاخلية، كاشفاً عن منظوريّة الحقائق، وتخييليّة الحياة والنّصوص، إذ لا وُجود إلاّ للتأويلات. فالواقعُ نفسه، إذن، تأويل. وما تعدّد النصوص سوى سعي نحو هذا التأويل**

هكذا تغدو فرضية (نص/ تأويل) ضمن الفهم المنظوري، فرضيّة مُغايرة تُزحزحُ قوة الحدّ الفاصل وموقعه، بحيث نصبح أمام ثنائية (تأويل - تأويل التأويل). وبهذا يضيعُ الأصل وتمّحي فروقات اللغة الأولى والثانية، كما تتبدّدُ مركزية المعنى بحيث يؤول المكتوب إلى جدلية البنية والحيرة. وإذا كانت البنية نظاماً ونسقاً، فإن الحيرة غموض وارتياب.

ومن هُنا ذلك التوتّر القويّ والخصيب الذي يستشعره قارئ «دليل المدى» بما هو كتابٌ يدافع عن الحياة ضدّ الألم، كتاب يقول المعنى بأكثر من وجه وبأكثر من لسان، لأنه زاخرٌ بالازدواجات والمفارقات والتعارضات التي تُغري بثُنائية القراءة وحواريّة التأويل.

هوامش

1) ينمُّ توصيف الذات «بالمغارة» عن دلالة تحليلية ـ نفسيّة، طوّرها المحلّل النفساني نيكولاس ابراهام في دراسته (بالاشتراك مع م. توروك) عن «الرّجل صاحب الذئاب»... الذي يتحدث انطلاقا من «مغارة» يحملها في داخله، هي التي تجعل الاسم سرّيا ومُرَمّزاً. لكن بالإضافة إلي أن جميع الناس لا تملك مغارات، فإن كاتبا لا يتوصّل إلى معرفة مغارته كلّيا : أنظر مُقدمة كاظم جهاد مُترجم «الكتابة والاختلاف» لجاك ديريدا، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1988، ص 42 ومايليها.

2) لأجل فهم أعمق لمسألة «المنظورية»، يُراجع : نيتشه، العلم الجذل، ترجمة د. سعاد حرب، دار المنتخب العربي، بيروت، 2001، شذرة 354 «في عبقرية النوع»، ص 207 ومايليها.

3) Jacque Derrida, Mal d’archive, Galileé, 1995

ويتضمّن عنوان هذا الكتاب دلالات متعدّدة جميعُها مقصودة ضمن مسار التحليل : التّوق إلى الأرشيف، داءُ الحنين والحاجة إليه، أرشيف الشرّ والأذى، وجعُ النّقص التّكويني للأرشيف.

4) بخُصوص فهم فلسفي للمُضاعفة في علاقتها بلُعبة التمثيل، وتحديداً لأجل فهم دقيق ومغاير لما يسمّى بتقنية الانشطار، يُمكن الرّجوع إلى : ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مركز الإنماء القومي (...)، بيروت، 1989، 1990، الفصل الثالث (التمثيل). كما يمكن الرجوع إلى نص عميق ومُلغز لنفس الفيلسوف، موسوم : «اللغة إلى ما لا نهاية»، منشور بمجلة تيل كيل (Tel Quel) في عددها 15، سنة 1963، ترجمة وتقديم نور الدين الحدّاد، الاتحاد الاشتراكي، ع 256.

ملف

نور الدين درموش

نحو فتح الإبدال السردي للنص الروائي المغاربي

المكتوب باللغة الفرنسية

يقف قارئ رواية عبد اللطيف اللعبي، حديثة الصدور(*)، على خصائص كتابة تعلن افتراقها عن مسارات سردية مطروقة، ثبّتتها مجموعة من النصوص الروائية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية، خاصة منها ذات المنحى السيرذاتي، نصوص صارت بمثابة شبه أنموذج متعالٍ.

فسواء عبر احتذاء هذه الرواية سبيل الهزل، واعتماده موقفا جماليا ـ وجوديا، يكاد يكون مستقرَّ سرد أحداث الطفولة ومناط استعادة وقائعها الشائقة، أم في انتقائها المسوّغ لحكايات دون أخرى، أو في تناولها المختلف لتيمات الطفولة والهوية واللّسان والآخر وسرودها إلخ، تكون رواية اللعبي قد اقترحت نفسها تنويعا مغايرا على ما أرساه نص أنموذج تقليدا للاحتذاء.

يقف قارئ رواية عبد اللطيف اللعبي، حديثة الصدور(*)، على خصائص كتابة تعلن افتراقها عن مسارات سردية مطروقة، ثبّتتها مجموعة من النصوص الروائية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية، خاصة منها ذات المنحى السيرذاتي

زمن الطفولة واختيارات الخطاب الميتاسردي

تضعنا الرواية في رحاب أزمنة ثلاثة، استأثر الزمن المقتطع من طفولة طفل حمل لقب «ناموس»، بحيّزها الأغلب. هذا الطفل لم يكن قد بلغ السادسة بعد، ولم يكن قد برح، رفقة أسرته، مكان إقامتهم الأول ب «عين الخيل» بمدينة فاس. وكانت الرواية قد دلفت بنا، بداية، إلى مضمار زمنين أوّلين، هما:

* **زمن الاستهلال**، وهو أيضا زمن مباشرة الحكي، حيث كان الراوي يجالس، نهاية الثمانينات، بعض أفراد أسرته، يجاذبهم أطراف الحديث على خلفيةِ صوّر هدم جدار برلين المبثوثة على شاشة التلفاز.

* **زمن الاسترجاع** الأول لذكرى الأخ الأكبر، سي محمد، حين بادرت

* قراءة في: عبد اللطيف اللعْبي، **قاع الخابية**، رواية، غاليمار، 2002:
Abdellatif laabi: Le Fond de la jarre - Ed. Gallimard.

والدته، «غيثة»، بعقد قرانه من فتاة اسمها «للاّزينب»، وهو القران الذي زامن مرحلة من طفولة ناموس تلت سنته السادسة. قامت الرواية بذلك قبل أن يوقف الراوي دفق مبتدأ الحكي، ليخطرنا هزلا بحلول أوان الانتقال إلى زمن الطفولة الأول لناموس:

«في هذه اللحظة، وبالرغم من التوتر الذي اشتد، أظن أن بائع الرمل قد مر. يبدو أني كنت أشعر بحنين شديد إلى منزلنا الصغير بعين الخيل ما دام أن عيني قد انفتحتا في الحلم عليه. البعض سيحتجّ على الحيلة. ماذا، أيستخفون بإضافات ألف ليلة وليلة، وفن السينما، إن لم يكونوا من مريدي المرحوم بورقيبة الذي اشتهر قبل الانقلاب الذي أقصاه من السلطة في تونس، ببعض نزواته، منها أنه منع على مخرجي بلده استعمال الفلاش باك، معتبرا أن هذا الأخير يشوّش على الحبكة بنحو قوي، ويسيئ إلى المجهود التربوي الذي يقع على عاتق المثقّفين تجاه المشاهدين.

سنفهم الأمر، فاللبيب بالغمز يفهم والغبيّ بالضرب (كلام غيثة). إنها الطفولة الأولى التي ستعاد زيارتها، وسيتم السكوت هنا على التيمات الآتية:

- الكُتّاب، الذي لم أتردّد عليه كثيرا.
- الختان الذي لم يخلّف فيّ أية صدمة.
- عيد الأضحى حيث الدم منبجسا يتدفق بقوة.
- استبداد الأب، أبي إدريس كان حملا وديعا دون غلو.

محقّا، أعود إلى حلمي... أو إلى حلم يقظتي أسلم لكم بذلك» ص. 41-42.

يبث هذا المقطع النصي خطابا ميتا سرديا ذا أهمية بالغة في رسم أفق النص الروائي القادم. فهو لم يقتصر على إحداث نقلة في زمنية الحكي، بل عمد إلى تسويغها، هزلا وسخرية، ورسم، فضلا عن ذلك، ملامح سردية منتقاة، باستبعاد سرود بعينها من مجال كتابته.

وإذا كان الراوي عمد إلى رسم تخوم الزمن الطفولي الذي سيستأثر بحكيه أكثر، فقد وضع كذلك اسما لبطل هذا الزمن، هو لقب ناموس، راسما له مكان إقامته الخاص، منزل «عين الخيل»، تمييزا لوجوده الاسمي - المكاني هذا عن وجوده الآخر، حين أصبح يقيم رفقة أسرته في منزل جديد بزنقة السياج، بعد زواج أخيه الكبير. ولم يعد الحكي بفضل الانتقال الحر في زمن الحكي، المستند إلى تقاليد أدبية مأثورة وفنية حديثة، منتظما وفق إرغامات منطقية - زمنية، خطّية واطّرادية، وإنما منداحا وفق نزوع لعِبي وحلمي، إلى مناطات الوقائع الشائقة والأحلام الغامضة.

> يبث هذا المقطع النصي خطابا ميتا سرديا ذا أهمية بالغة في رسم أفق النص الروائي القادم. فهو لم يقتصر على إحداث نقلة في زمنية الحكي، بل عمد إلى تسويغها، هزلا وسخرية، ورسم، فضلا عن ذلك، ملامح سردية منتقاة

بهذا الصنيع يتجنب الراوي أيضا ما يستبطنه التتابع الزمني ـ المنطقي من نزوع تلقيني ـ مذهبي، يرمي وفق رغبة آمرة، كرغبة الرئيس بورقيبة، إلى الإبقاء على القارئ، أسير خطّية زمنية، لا تَكُرّ، هي رديف التلقين المذهبي الذي ينبغي الحفاظ على سلامة أدائه وسلاسة انغراسه.

وإمعانا في ترجيح لعب الكتابة، استبعد الراوي سلفا بؤر حكي كانت ستستقطب افتراضا حكيه. فهو حصر، سلبا، مضمار سرديته بإبعاد تيمات ـ سرود بعينها (المدرسة القرآنية، والختان، وعيد الأضحى، والحمّام، وسطوة الأب)، ضمن تفاعل تناصي أقامته الرواية بمرح وسخرية ظاهرين، مع بعض تحقّقات النص الأنموذج، لتمييز ذاتها وتلافي اشتراطات الاحتذاء.

ولا يبدوأن ما ساقه الراوي من حجج أبعد بها التيمات ـ السرود تلك، يندرج ضمن سياق حجاجي جادّ، بل ضمن سياق آخر هزلي، لايبدي كبير اكتراث بقوة براهينه، بل يكتفي بالإلماح إلى أن ما أفرز من تيمات قد تقادم، وأن طغيانها على ما عداها يكون أفلح، لفرط التواتر، في حجب غيرها، كان حريا أن تنال حظها من التخييل والتسريد، وهو ما يعتبر إفصاحا مواربا عن برنامج كتابة يعد بالتخلص من ترسبات عالقة، والانفتاح المقصود على كتابة مغايرة.

ABDELLATIF LAÂBI

LE FOND
DE LA JARRE

PRIX DE L'AFRIQUE
MÉDITERRANÉENNE/MAGHREB
ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE
2002
Gallimard

ستتبلور في رواية اللعبي، وعلى مهاد وقائع الهزل والحلم والرؤيا، تيمات وسرود تشكّل نسيجها من الحياة اليومية لناموس، ضمن امتداداتها داخل فضاء مدينة فاس، وتعالقاتها المتفاعلة بشاغليه العاديين والاستثنائيين. وستخضع الرواية إلى تقطيع حاذق، اختصّ كل فصل منها، بمظهر من مظاهر هذه الحياة، بتقاطعاتها المختلفة والمتنوعة، مع الأسرة، المدينة، المدرسة، ملعب كرة القدم، السينما، فضاء النزهات... لخ.

ومن شأن إبراز بعض سمات هذا التقطيع مساعدتنا على تبيُّن التيمات ـ السرود، التي حظيت باهتمام الراوي وصاغت منظوره للكتابة والحياة.

سرد المدرسة

يعد ولوج المدرسة من السرود التي تتقاسمها رواية اللعبي مع أنموذج النص السردي المغاربي، بل إن ولوج المدرسة، خاصة المدرسة الفرنسية الكولونيالية، يعتبر محطة عبور قصوى، ضمن التشكّل السيرذاتي لهذا النص، باعتبارها تمثل انعطافا حاسما في مسارات الارتباط بالآخر، وبلغته وثقافته.

لقد ظلّ هذا السرد في النص الأنموذج، مطبوعا بأسئلة عصية،

ستتبلور في رواية اللعبي، وعلى مهاد وقائع الهزل والحلم والرؤيا، تيمات وسرود تشكّل نسيجها من الحياة اليومية لناموس، ضمن امتداداتها داخل فضاء مدينة فاس، وتعالقاتها المتفاعلة بشاغليه العاديين والاستثنائيين

يَلتئم في صياغتها، وبدرامية موجعة، سؤال الهوية المشروخة، والكينونة المثلومة، ناهيك عن سؤال الاغتراب وتكريس معاني الدونية والتبعية. بالتالي أضحت محطة ولوج المدرسة الفرنسية عتبة وعرة في رسم انعطافات هوية، مفلوقة وجريحة، جرّاء لقاء عدم التكافؤ بالآخر الكولونيالي.

بيد أن حضور تيمة المدرسة في رواية اللعبي ذو سمات مائزة، نلمسها، بداية، في تجلية علاقة الطفل بالمدرسة عبر منظورات الهزل ورهبة المجهول - المقدس، وكذا عبر قدر اللقاءات المحتومة التي تنذر المصائر للقيا ببعضها.

يحول الهزل دون إضفاء طابع درامي عن اللقاء الملتبس تاريخيا باللغة الفرنسية، بل يتيح إمكان تناوله بخفّة المرح والغبطة المشدودين، انفتاحا، إلى أفق واحد. فعند سماع الطفل ناموس، أول مرة، للكلمات الفرنسية منطوقة بلسان المدرّس، لم يتمالك، وسط الصمت المطبق لتلاميذ القسم المشدوهين، أن انطلق في ضحك مباغت أثاره عجيب الأصوات وغرابة الكلمات:

«ثم قطع سيد المكان الصمت. الكلمات الأولى التي تفوه بها أغرقت «ناموس» في الدهشة (...) تدريجيا حلت الرغبة الشديدة، إذن، في الضحك محل الدهشة». ص 52 ـ 53.

لاحقا، ستكون وقائع أخرى (الرش بمادة القضاء على القمل بعد نزع الملابس عن التلاميذ، تشكيل الفصول، ثم نطق المعلّم باسم ناموس)، مثارا إضافيا لتعليقات هزلية للسارد، وليس أبدا مناطا لتعليقات نافرة من حدث استجد، فبصم الذات بسيماء الانتماء المختلف لوجود تاريخي طارئ.

هذا المنظور الهزلي، سيَثْرَى بمنظور فضائي، يبدي المدرسة فضاء رحبا، يمتاز بأفقه المنبسط خلافا لفضاء المدينة القديمة، الشبيه بالمتاهة، محتضنا بتسامح وأريحية انطلاق الأطفال وشغب مرحهم:

«ما أثاره للوهلة الأولى هو باب المدرسة العريض، ذو المصراعين، الهائل بنفس القدر، إن لم يكن أكثر، الأبواب التي تغلق المنافذ الرئيسية للمدينة: باب غيسة أو باب افتوح. فور اجتياز الباب، شعر بالدخول إلى مدينة جديدة. هنا لاصعود ولا نزول، لاتداخل أزقة، السماء مكشوفة، الأطفال والمراهقون يركضون بحرية ويتنادون دون أن يزجرهم الكبار... عربدة الحركات». ص 51 ـ 52.

ينطبع هذا المرح بمظهر آخر يبدي اللقاء باللغة الفرنسية أشبه بلقاءٍ قَدريٍّ نذر ناموس، منذ صباه،

يحول الهزل دون إضفاء طابع درامي عن اللقاء الملتبس تاريخيا باللغة الفرنسية، بل يتيح إمكان تناوله بخفّة المرح والغبطة المشدودين، انفتاحا، إلى أفق واحد. فعند سماع الطفل ناموس، أول مرة، للكلمات الفرنسية منطوقة بلسان المدرّس، لم يتمالك ،انطلق في ضحك مباغت أثاره عجيب الأصوات وغرابة الكلمات:

لمصير الكتابة والإبداع بها؛ (وقد نعتبر هذا ملمحا مسكوكا في الكتابة السيرية، يتعقّب في الطفولة إرهاصات ما سيتأكّد في زمن الرجولة، هذا الملمح هو بمثابة منظور خطّيّ ضروري وحتمي لمصير لاحق لا يمكنه الإفلات من إرهاصات الماضي الذي تضمّنه واحتواه)؛ فناموس الذي أفلح في النطق السليم بكلمة صباح الخير الفرنسية بخلاف تلاميذ القسم الآخرين، مثيرا بذلك انتباه المعلّم، ثم مكافأته اللاّحقة تَميّز بتفاعله العفوي مع اللغة الفرنسية، وإجادته الباكرة للنّطق بكلماتها، مما أثار تعليقا تنبّؤيا بوّأ علاقة الطفل بهذه اللغة مرتبة الاصطفاء: «سرد اللغات والطريقة التي تصطفي بها متكلميها وفق الخيارات الأقل توقّعا» ص. 59.

سنلتقي مع ميسم آخر لهذه العلاقة الجاذبة بالمدرسة مع ترنيمات الناي التي كان يؤدّيها أستاذ اللغة، موقِعاً الطفلَ في سحرِ موسيقَى لم يعتدها سمعه: «آلة تصدر نغمات جد متنوعة، بعيدة كل البعد عن رتابة العدتين أو الثلاث التي كان متعودا على ترديدها رفقة أصدقائه في اللعب على نغمة محدودة». ص. 59.

لقد أثمرت هذه العلاقة معنى جديدا للزمن، كان سلفا غائما وهلاميا في ذهن الطفل: «يبرح الزمن مجال المبهم واللاّمتميّز، ويكتسب قواما، ويصبح ذا معالم، وذا إيقاع، يصير تقدّما يزود بالمعارف. أسبوعا تلو الآخر، يلتهم ناموس هذه المعارف ويندهش». ص. 63.

هذه العلاقة أثمرت أيضا التعرّف على مادّية الكتابة، وهي تجسد الشفهي أحرفا وجملا مكتوبة، تتأهّب بدورها لخوض مغامرتها الواعدة: «يصير الكلام جسدا وهذا الجسد ينفصل عمّا أنجبه ليدشّن مغامرته» ص 63. وأفضت إلى اكتشاف الكِتاب، ذاك الكائن المحاط بهالة السحر والغرابة: «اكتشاف سحر شيء مجهول، الكتاب» ص. 63.

لقد ثوى خلف هذه الانفتاحات مدرّس انتظمت علاقة الطفل به وفق انشداد أخّاذ بساحر يسوق خلفه، عبر طريق مشرع وطويل، وبفضل معرفته المدهشة، تلاميذ خلب، انقادوا طوعا إلى الأصقاع النائية للمعارف الجديدة: «يقود السيد بنعيسى رعاياه صوب قارّة جديدة، الناس فيها روضوا الأسطورة إلى حد جعلها من حياتهم اليومية» ص. 65.

تشترك هذه السمات مجتمعة والمرتبطة بفضاء المدرسة، واللغة، منطوقة أو مكتوبة، والموسيقى، والزمن، والكِتاب والمعرفة، لتصوغ الوجود الجديد لناموس، ناقلة إياه من العدم إلى الوجود، ومانحة له وعيا

تشترك هذه السمات مجتمعة والمرتبطة بفضاء المدرسة، واللغة، منطوقة أو مكتوبة، والموسيقى، والزمن، والكِتاب والمعرفة، لتصوغ الوجود الجديد لناموس، ناقلة إياه من العدم إلى الوجود، ومانحة له وعيا بالذّات لم يكن قائما، وآخر نقيضا

بالذّات لم يكن قائما، وآخر نقيضا مدركا لحدود انتمائه الأول ولحرّيته المكتسبة: «تتقدم السنة، وأصبح ناموس يقيم في حياته الثانية التي خلقت لديه شعورا لم يسبق أن عرفه، هو الشعور بالاختلاف (...) منذ أن نطق السيد فورنيي اسمه بصوت عال إلى اليوم السعيد الذي منحه فيه السيد بنعيسى كتابه الأول مقابل النقاط العشر المحصّل عليها، يمكن القول إن الطريق الذي قطعه هو ذاك الفاصل بين العدم والوجود». ص. 65.

في الفصل الرابع عشر، يعود الراوي إلي المدرسة، وبالتحديد، إلى سنته الدراسية الثانية، التي تتلمذ فيها على يدي مدرّس فرنسي، كان اللقاء به مناطا آخر لاختبار تيمة رازحة تنوء تحت كلكل متخيّل تاريخيّ، وصم أبدا العلاقة المضطربة بين المستعمِر والمستعمَر.

وقد أزاح الهزل عن هذه الصلة، منذ البدء ثقل المتخيل بعنف صراعه وعنف تنافره. هكذا يبدأ الراوي بوصف هزلي لناموس ب «المستعمر الصغير الجاهل لشرطه» (ص 160)، ويصف المدّرس الفرنسي ب الكائن الأسطوري، المالك لقدرات سحرية، موضوع افتتان قلق: «هذا الكائن الأسطوري ذو القدرات الملغزة، موضوع افتتان قلق» ص 161؛ قبل أن ينتهي إلى أن المدرّس، وبخلاف الشائع، شخص: «عطوف، يفرج من حين لآخر عن بسمة خلوة من النفاق» ص 161.

تؤكّد إذن ملامح العلاقة بالمدرّس الفرنسي أن الراوي يُحلُّ سردا مغايرا مكان سرد آخر مأثور، يجلّي من خلاله بالأولى إثمارات هذا اللقاء بجديد المعرفة الذي لايحد.

إن ما كان من وصف ناموس ب «المستعمر الصغير الجاهل لشرطه»، يحيل مواربة، وبقصد التباعد الهزلي، إلى سرود تناولت حدّ الشبع هذه الصلة التاريخية، الإشكالية، سواء في الأدب الكولونيالي أوما بعده؛ بهذا الصنيع، نأت الرواية عن حمولات هذه السرود، الرمزية والتاريخية، ودنت في المقابل من مظهرها الآخر، الخصيب والمثمر: فالمدرّس النصراني ينقل بالأحرى سيلا من المعارف الجديدة، المجهولة، تحل محل المعارف السحرية والأسطورية التي أخذها الطفل عن أمّه غيثة، وعن محيطه القريب، متيحا له بالتالي تعلّم مفردات جديدة، يملأ بها زوادة كلماته التي راحت تغتني كل مرة وحين بكلمات حابلة بمعرفة لم يسبق أن تعلّمها: «ناموس معتكف على تمرين يتقنه: تعلّم كلمات جديدة. عند نهاية الدرس يشعر بفخر من غطس في بحر المعارف وأخرج منه جواهر نادرة» ص. 162.

تؤكّد إذن ملامح العلاقة بالمدرّس الفرنسي أن الراوي يُحلُّ سردا مغايرا مكان سرد آخر مأثور، يجلّي من خلاله بالأولى إثمارات هذا اللقاء بجديد المعرفة الذي لايحد.

من بين الوقائع التي ينضح حكيها هزلا، قبل أن تفضي إلى حالة تسام فريدة، رحلة الاستجمام التي قادت أسرة ناموس إلى مزار سيدي حرازم، بدءا من امتطاء الكوتشي الذي يجر خلفه حصانا يحمل اسم المغني المصري الراحل محمد عبد الوهاب، والاستعادة الداعبة لواقعة ضراط الحصان، في اقتران ظاهر بين الهزل والبذاءة، مرورا بالمشهد المضحك للمستحمين بحامة مولاي يعقوب (ص. 244).

إلى جانب هذا البعد الذي بوّأ الهزلي موقعا صادرته سرود بعينها، بفعل إرادة ساردة عظم عليها، ربما، الانتباه إلى ما تحفل به الحياة الجماعية من مظاهر مرح أخّاذ قابل للتسريد، ثمة جنوح إلى التقاط مظاهر بسيطة من هذه الحياة، ترشح حبورا وهدوءا، إن لم نقل سعادة هنيئة، نتلمسها في تحلق الأسرة، إثر يوم حافل بالاستحمام والاستجمام، حول طاجين شهي، وكذا في الحنان الأمومي طافيا على يد رؤوم تربّت بحنان على رأس طفل مستكين، أو في الإيماءات الحانية الغاوية بين غيثة وزوجها السابح في مراتع هباتها.

لكن لن يلبث الراوي أن يشط بنا صوب حالات وجدانية كثيفة يسطع فيها وجدان الطفل ناموس، بإرهاصات الانتماء إلى وجود أرحب، تنبئ مرة أخرى بما سيؤول إليه ناموس حين يكبر، نعني مآله الكوني الموعود: «في لحظة بدأت النخلة تهتزّ، ثم تدور ببطء ساحبة في حركتها قبّة السماء. كان لدى ناموس انطباع أن جسده ترفعه قوة مجهولة. لكن بدل رفعه إلى ذروة النخلة وما وراءها صوب عين الشمس، فقد ألقت به نحو بعد آخر.

تنفتح نافذة المستقبل: لاحقا، يقول، سأذهب بعيدا حد ما تقودني إليه خطاي. سأقطع السهول والجبال والغابات. ويوما ما سأبلغ قدم شلال عال علو مئذنة القرويين. سأشرب من مائه وسأنسى كل شيء. وسأصير حينه شخصا آخر. سأتكلم ألسنة أخرى بما فيها لغات الحيوانات. سأطأ الصحاري، وأطالع النجوم. لن أخاف بعد، لا من الليل البهيم، ولا من الرعد» ص. 76 - 77.

تماثل لحظة التجلي هذه، لحظة الصدع الديني لولا أن الحقيقة المصدوع بها ليست دينية، وإنما كونية، تنذر بالانغمار في احتمالات وجود كوني رحب. ففي لحظة تشبه الحلم، إن لم تكن عين الحلم، يشعر ناموس بقوة خفية تعلو وتطوح به في رحاب مستقبل مشرع، أنذاك يصير الطفل أشبه برحّالة يصعد الجبال ويقطع الغابات، ويدرك أعالي شلال، يشرب من مائه الذي ينسيه ما

> **إلى جانب هذا البعد الذي بوّأ الهزلي موقعا صادرته سرود بعينها، بفعل إرادة ساردة عظم عليها، ربما، الانتباه إلى ما تحفل به الحياة الجماعية من مظاهر مرح أخّاذ قابل للتسريد، ثمة جنوح إلى التقاط مظاهر بسيطة من هذه الحياة، ترشح حبورا وهدوءا**

سبق أن تعلّمه، ليصير آخر، يتحدّث ألسنا أخرى، بما فيها لسان الحيوانات، مسافرا عبر البحار والصحاري، قارئا كالمنجم نجوم الأعالي.

ترسم هذه الملامح معالم سرد حلمي، ينبئ بوجود كوني لاحق، وينوّع على سردية الرواية، بجعل الذات المروية ذاتا كونية، تقيم خارج إشكالات الانتماء حصرا إلى ثقافة ولغة ووطن، نائية عن أعراض الإقامة المعاقة بين انتماءين لغويين وثقافيين، حيث يحلو لإشكالية سردية مأثورة الهجوع الدائم.

يحضر البعد الحلمي ـ السامي مقترنا بالهزل كذلك في رحلة اكتشاف للمدينة، كانت قد قادت «ناموس» رفقة صحبته الشقية إلى ضريح مولاي إدريس بفاس، فيما يماثل القيام برحلة حج (ص105). تعاقبت على أطوار مسارها خفّة اللعب مع رحابة السامي. فإثر تراشق الأطفال بماء النافورة التي تتوسط الضريح، والتي يستعمل المصلون ماءها للوضوء، وعقب مطاردة «بوسويطة» ـ الحارس الصارم لهم، احتمى ناموس بداخل الضريح، حيث مكث لحظة، جنحت به في حلم يقظة إلى أصقاع بعيدة، صادف فيها ظهورا أعظم: «وهو الآخر يستسلم لحلم اليقظة، من جديد تنبت له أجنحة. إنه يصعد، يصعد، يعبر السماوات إلى أن يبهره نور كثيف. جاهد في أن تظل عيناه مفتوحتين، لأنه يعلم أن الوجه سيتجلى له. لحظة ورآه على عرشه. شيخ ذو لحية بهية، مظهره يشي بالقسوة، يمدّ له يده: يقبّلها ناموس ويشعر للتوّ بقوة خارقة» ص. 106.

يمكن أن ننعت التجربة التي عاشها الطفل ناموس في حلم يقظته، بالتجلي الذي صار معراجا، وعبر مدارج السماوات، إلى حضرة الظهور الأكبر. وليست هذه التجربة طبعا إرهاصا بتجربة دينية حدّية، صوفية المنزع، بل هي تندرج، وحسب، ضمن سياق جنوح عام مافتئ يقود الطفل، بين الحين والآخر، وعبر أحلام اليقظة، إلى عوالم الاحتمال، حيث مراتع الحلم، وسهوب الحياة الطليقة.

سرود: الأم/الأب/ شخصيات الهامش

1 ـ بخلاف ما رسّخته سرود العلاقة بالأب، يتشخّص والد ناموس إنسانا رؤوفا ورؤوما، لا تنطبع علاقة الطفل به إطلاقا بالرمزية الرازحة للأب، الثقافية أو الأوديبية، إذ في سرد خاطف، انخطاف اللحظة الملتمعة بالأبد، نكون بالأحرى إزاء تجربة حدّية، صهرت في برقها الطفل بأبيه، وليس أبدا إزاء علاقة صراعية، يهجسها قتل الأب والإجهاز على رمزيته القاهرة: «شدّه إدريس إلى صدره العاري، فشعر الطفل بحرارة الصدر، وأحس بخفقان قلب أبيه على

ترسم هذه الملامح معالم سرد حلمي، ينبئ بوجود كوني لاحق، وينوّع على سردية الرواية، بجعل الذات المروية ذاتا كونية، تقيم خارج إشكالات الانتماء حصرا إلى ثقافة ولغة ووطن، نائية عن أعراض الإقامة المعاقة بين انتماءين لغويين وثقافيين، حيث يحلو لإشكالية سردية مأثورة الهجوع الدائم.

صدره. لحظة انخطاف ناعمة، لايستطيع النسيان، وحتى الموت، شيئا ضدها. ذرة أبدية. مذاقها، رائحتها (...)، هذه اللحظة التي كان أبوه له وحده والتي ربما لن تتكرر إطلاقا» ص. 79.

2 ـ يضعنا الفصل الخامس رأسا في أحد مشاهد المشادات المنزلية، الخليقة بمشاهد الكوميديا الاجتماعية، حيث تبتدرنا الأم غيثة، بالشكوى من حظ عاثر أنذرها لمتاعب الشغل المنزلي الدائمة، دون أن يثنيها ذلك، وبفضل حزمها العملي، عن النهوض بأعبائه الثقيلة. وقد حدّت الفكاهة التي اعترت لغة الحكي، والتعليقات المستملحة للراوي من غلو شقاء هذه المواجع، فأبداها محاطة بانفراج الهزل وانبساط الضحك اللذين استثارهما مآل سخط غيثة.

يعرض هذا الفصل سردا يقترن بمعيش محجوب، تحياه نساء مغيبات لا يمتلكن غير ناصية الكلام الشفهي، مرغمات على القيام لوحدهن، كل يوم، بأعباء الآخرين. لكن مع غيثة، لا نستعيد شخصية الأم الخنوع، الراضية بوضعها، الممتثلة لعنف ذكوري، رمزي أو مادّي، بل نقف أمام امرأة تدرك عفوا شرطها الدوني، لكنها تقاومه بحسّها العملي، وبقدرتها الفريدة على السخط المرح، وعلى السّخرية الجريئة، تحدث بهما شروخا، مهما بدت طفيفة، في الحصون المنيعة

حدّت الفكاهة التي اعترت لغة الحكي، والتعليقات المستملحة للراوي من غلو شقاء هذه المواجع، فأبداها محاطة بانفراج الهزل وانبساط الضحك اللذين استثارهما مآل سخط غيثة.

لمواضعات رازحة. نستعيد بذلك جزءا من حياة امرأة مغربية أمّ، تلتئم سماتها الفارقة لترتّب إفلاتها من صدود أنموذج سردي أفرد للأم موقعا نمطيا لم تبرحه إلا لماما، لتتهيأ للانفصاح في صورة عفية، حيّة، ضحوك، تنفث السخط المرح حواليها، وتشدّ قِياد الحياة بحزم المرأة الواثقة من ذاتها ومن حاجة غيرها الماسّة إليها.

3 ـ ولنا أن نلاحظ بهذا الخصوص تراوحا بين الهزلي، والحالم، وكذا السامي المترائي خلال تجارب قصية تستديم اللحظة، وتكشف الأبد متلامعا في انفلاق برقها المعشي. لكن لن يلبث أن يستعيد الهزلي في هذا السياق مكانته النصّية، فوق مستويات مختلفة، لعل من بين علاماتها الناطقة تجلّيه عبر شخصيات هزلية، تكثّف ملامح الشخصية الدعوب، الباثة لمرح طافح، لا يحفل بصنوف المواضعات الأخلاقية والاجتماعية.

من هذه الشخصيات المثيرة باستثنائها «عبد القادر» عم الراوي، الملقب ب «طويسة».

كل ما يحفّ بهذا الأخير، ينطق هزلا وينط فرحا، بدءا من مظهره الجسدي (قصره الشديد، النتوء في الجبهة)، اللقب الدال، ماضيه الشخصي المجهول، عدم توفره على

بطاقة للتعريف، ثم ولعه الشديد بتناول مخدّر الكيف. أما حكاياته الهزلية، فتتناسل بشكل تبديه دارجا خارج المألوف، يكفي ظهوره بعد غياباته المحيّرة، ليفجّر ضحكا عارما وسط أفراد العائلة، تستثيرهم حركاته البهلوانية، وحكاياته الطريفة.

ولم تكن ذاكراه الغابرة لتخالف مرح الاستعادة، أو لتحلّ حنيننا أسيانا مكان مرح لفّه الموت. فكم كان حريا بالراوي حين انعطف نحو استعادة موت طويسة، أن ينساق في لوعة ألم الذكرى، حزنا على فرح قضى. غير أن الفرح الطافح لا يرتدّ حسيرا حتى إزاء حدث الموت الفاجع، موت طويسة، بل هو ينفذ إلى غيهب اللحد الذي طواه، مرسلا إليه تحية عرفان بهيج سربلها في إحدى حكاياته المشعّة طرافة وبهجة: «لكم آخر ما يحكى، هناك حيث يوجد، يرقد الآن بجانب إخوته بمقبرة باب غيسا... ص. 84.

إلى جانب ذلك، لا تنحصر صلة الطفل بالراوي في حدود القرابة العائلية، بل تتعداه إلى قرابة حكائية تجعل من طويسة - الراوية، أحد أنسابه الروائية: «كان هوميروسه» ص. 79.

«سؤال ظل قائما برغم ذلك. كيف أن العم طويسة الذي يغمغم بالكاد في حياته بعض الكلمات يتحوّل بسحر الكلمة إلى راوٍ منشد عظيم. وفوق ذلك، كيف أن رجلا أصم وأمّيّاً استطاع اكتساب هذه الثقافة وفن نقلها» ص. 88.

يبدو طويسة الأصم، شأن هوميروس الكفيف، راوية يمتح حكيه من ذاكرة ضاربة الغور، لا يدين بامتلاكها لعلم مقروء محصل، هو الأمي، ولا لحفظه، هو الأصم، وإنما لامتدادات أبعد، تظل جغرافية تضاريسها مجهولة. هكذا ينحاز الحكي، شروعا بطويسة، إلى استعادة نوع من الشخصيات العجيبة والغريبة، تكون قد شكّلت السلالة التي منها تحدر ناموس واستقى نبع الحكي وجبلّة الغربة والغرابة.

تستحضر شخصية طويسة ضمن استحضار شخصيات شاذة، تشغل فضاء المدينة، وتميزها هيآتها الغريبة وخطاباتها الجانحة، غير الآبهة بمواضعات إنتاج الخطاب القيمي - الاجتماعي:

«شخصيات خارج المألوف تفتنه، من تكون، ملائكة أم شياطين، شحاذين أو أنبياء. من يعرف»؟ ص. 96. وهي تقتسم مع العم طويسة ملامح جاذبة، من أولى سماتها وجودها ذاته، المخالف للعادة، ثم كلامها الذي نبّه الطفل إلى أن الكلمات يمكن أن تقول غير مادرجت على قوله. ولا يخفى ما لهذا

يبدو طويسة الأصم، شأن هوميروس الكفيف، راوية يمتح حكيه من ذاكرة ضاربة الغور، لا يدين بامتلاكها لعلم مقروء محصل، هو الأمي، ولا لحفظه، هو الأصم، وإنما لامتدادات أبعد، تظل جغرافية تضاريسها مجهولة.

الاكتشاف من وقع على علاقة الطفل لاحقا بالكلمات واللغة. بالتالي تكون استعادة هذا الاكتشاف بمثابة عودة إلى منابع أولى، تحدرت منها علاقة الكاتب بالكلمات، (فالطفل سيصبح كاتبا، ومن هذا المآل يتعيّن قراءة هذه الاقترانات الأولى وقراءة دلالة العودة إليها. فهي تماثل وقوف محفل الحكي والكتابة في سياقات أخرى، على الكتب التي أحدثت تأثيرا مبكّرا في الكاتب ووجهته صوب خيارات إبداعية دون أخرى).

من تلك الشخصيات «ميكو»، المثلي جنسيا، والمغنّي الذي يسمح له بمجالسة ربات البيوت، «وشيكي لقرع»، المرأة الشريدة التي تتوجه إلى المارة بلسانها السليط، وبكلمات مبتورة، تعيب النفاق العام، أو «بيدوس الأقرع»، المتسوّل الأبتر، أو «عصالة»، المرأة المثيرة بعصابة قططها، والتي كان ناموس مفتتناً بشخصها، مشدوها إلى هيأتها، بل ومغرما، في صمت، بها، لظنه أنها موعودته التي تتوعّده الأسْرة بالزواج بها كلما أتى فعلا مرفوضا.

ستكون رحلة اكتشاف المدينة، واللقاء بشخصياتها الغريبة، مناسبة لإحداث انقلاب في سرد تيمة الطفل المتخلّى عنه، (وهو سرد لا ينتمي بالضرورة ولا بالحصر إلى النص الأنموذج)، باتجاه إثمارها، وإعادة تأويلها بما يحيلها سردية إيجابية،

ستكون رحلة اكتشاف المدينة، واللقاء بشخصياتها الغريبة، مناسبة لإحداث انقلاب في سرد تيمة الطفل المتخلّى عنه، (وهو سرد لا ينتمي بالضرورة ولا بالحصر إلى النص الأنموذج)، باتجاه إثمارها، وإعادة تأويلها بما يحيلها سردية إيجابية،

واعدة بالمغاير والمنفتح، وبما يخلّصها من تعثرات مسار درامي، عادة ما تتولد عنه مصائر فاجعة تنقاد بهاجس ردّ الاعتبار للنسب المغمور:

«بعد بلوغ هذا الطور من الاستدلال، توقّف محتارا. إذا كانت الحرية والتسكّع يجتذبانه، فلأن ثمة شيء (صحيح) في القصّة التي عذّبته في الماضي: هاهو الآن يتجاسر للمرة الأولى: في النهاية الطفل المتخلى عنه قد تكون له حياة أخرى ربما أفضل من غيرها. لماذا إذن إقلاقه بهذا القدر. إنه الآن يتماثل للشفاء من المصيبة التي لاحقته زمنا طويلا» ص. 109.

لقد أضحت إذن تيمة الطفل المتخلّى عنه، سردا جاذبا. يعد بحياة أفضل من حياة الطفل المنسوب، حياة تماثل تلك التي يتعقّبها ناموس في جنبات المدينة، وطرقها الضيقة، وساحاتها العريضة، وعلى وجوه ولغات المتشرّدين من أهلها.

ومن الدالّ أن يحفّ بهذا السرد سياق هزلي، يأتي فيه الراوي على حكي الوقائع المضحكة لمجريات مباراة في كرة القدم جرت بالقرب من مقبرة، ووقائع مغامرة جماعة من التلاميذ، أرادت بإخراج هيكل عظمي من قبره، التحقّق عيانا من تكوينه الفزيولوجي، تكوين سبق أن

خص المدرّس الفرنسي موضوعَه بالدّرس.

وهذه المغامرة التي أيقظت فضولا معرفيا لا يقاوم، وخيضت بدون احتساب عواقبها المحتملة، زرعت الرعب في نفس ناموس، بعد اكتشاف أمرها، ليجد نفسه في قلب موقف هزلي ـ مرعب، كان لغيثة الأم دور إجلاء الرعب عنه، وإعادة الاطمئنان إلى قلبه الفزع: «مباركة أنت غيثة، تجعلين الشمس تلمع في سماء ممطرة، الأمل يعود» ص167.

يصدي الهزلي في سياق هذا الحدث وقعا أعظم نفاذا، وأقوى مفعولا وإبراء، لاقترانه بالموت والمقدّس وبتخومهما المحظورة، وينثر بهجته للحد من غلو إطباق مفاعيلهما المدمرة على نفسية الطفل ناموس الذي وضعته هذه المغامرة فجأة في تماسٍّ مع فعل يعاقب عليه الدين (خطبة الفقيه)، ويتوعده الشرع بالعقاب.

سرود الحوادث والتجارب الفارقة:

تضعنا هذه السرود في علاقة، ليس حصرا بسرود النص الأنموذج، وإنما بشكل أعم، في علاقته بالنصوص الذاتية التي تشغلها العودة إلى لحظات بعينها، يكون مفعولها قاصما في حياة الذات، أو بالأقل يكون قد حفر أخاديد عميقة في مسارات تشكلها النفسي والذهني. ويبدو أن رواية

لقد اختبر ناموس، وإن بسديمية شعور لم يتبيّن إذّاك حقيقته، وقوعه متأرجحا بين قوتين متناقضتين، قوة الحفاظ على الذات، وقوة تبدّدها واستسلامها لعماء الموت. وسيصبح هذا الحدث معلما وجوديا

اللعبي لم تجانب هذا النزوع العام، حين بادرت إلى تناول حدث كان لوقوعه وقع انكشاف القوى المتضادة، المعتملة في سراديب الذات: إنه حدث المظاهرة الاحتجاجية التي قمعها عسكر الاستعمار بعنف السلاح، والتي وجد ناموس نفسه، وبالصدفة، منجرفاً في هديرها الغاضب، رازحا تحت جسد امرأة صريع، مكبوس النفس، ممتزجا بالدم المهدور، ومشرفا على هلاك وشيك.

لقد اختبر ناموس، وإن بسديمية شعور لم يتبيّن إذّاك حقيقته، وقوعه متأرجحا بين قوتين متناقضتين، قوة الحفاظ على الذات، وقوة تبدّدها واستسلامها لعماء الموت. وسيصبح هذا الحدث معلما وجوديا، يؤوب كالرضة كلما استشعر ناموس في مواقف أخرى، نفس الانجذاب بين القوتين المتعارضتين.

ويعد الانتباه إلى إرهاصات الشعور بدبيب الرغبة يسري في الجسد الطفلي الغض، من المواقع الثابتة في الكتابة السير ذاتية. بل ويكون الانتباه إليها محطة لصياغة بدء الوعي بالجسد، وسبر تحولاته المباغتة، والشروع، أيضا بالنسبة للبعض، في رسم حفاف الحديقة السرية لذات أضحت تلهج برغبة كتوم.

غير أن الضحك والهزل حين يستأثران بهذه المحطّة اللاهبة من تاريخ الجسد، يفرغانها من مخاطر

التحول إلى سر معتم، قد يصير بفعل كبح متوقع، دراما ذاتية باكرة، تنكفئ حسيرة عن امتداداتها صوب موضوعها الجاذب.

وقد نجد آثار هذا المفعول بادية في السرد الذي خص به الراوي العلاقة الملتبسة بين ناموس الطفل، وزوجة أخيه للاّزينب. فهو بخلاف أمه غيثة الحائرة في طريقة تدبير حمل الزوجة على الخضوع لمشيئة الزوج ومشيئتها، كان يُكنّ للاّزينب إعجابا وودّا خالصين، قد يكونا استبطنا رغبة غضّة متبرعمة. وهو ما ألمح إليه الراوي بالهزل الذي ألفناه فيه: «أظن أن بوسعي القول إن انفعالي، ولا أحد ملزم بتصديقي، كان بالخصوص جماليا» ص.210.

إن الاستعمال الهزلي ل «لكن» للرد في ملفوظ بوليفوني، شبه حجاجي، على اعتراض متوقّع يحصر إعجابه ب للا زينب، في الجمالي المحض، هو إقرار موارب على مضمون هذا الاعتراض، وتواطؤ مرح على صحته. طبعا لا يكتسي هذا الإقرار أي طابع بوْحي باهظ ومرير، بل هو إعلان مرح عن بداهة عفية من بداهات حياة فتية طازجة.

يعفي الهزل ويبرئ من الإقامة في الدهاليز المعتمة لبواطن ذات، ناشئة كانت أم كهلة، متحسّرة على رغباتها الكتوم، ويبقي الذاكرة طافية وبرشاقة على أديم الحياة، نائية عن مخاطر التعثّر في مهاوي الذات الكبيسة.

سرود مغايرة

لقد لامست الرواية كما تمّت الإشارة، جوانب من حياة الذات، غير تلك التي ظلّت مجالا لاستقطاب التسريد في النص الأنموذج. من ذلك إقدامها على حكي مظاهر من انفساحات الحياة الجماعية، مثل النزهات التي كانت تقود الناس إلى جِنَان المدينة بغية الترويح والاستجمام، متحلّقين حول بعضهم لتبادل الحكايات والمستملحات، وتناول وجبات شهيّة، ومنها أيضا الوقائع الشائقة التي كانت تحف إجراء مباريات كرة القدم والحماس الجماعي الذي كانت تستنفره لدى جمهور مندفع، كالوارد أثناء استحضار أجواء مقابلة جمعت حينئذ فريق المدينة، المغرب الفاسي، بفريق مدينة الدار البيضاء، الصخور السوداء، بالتعبئة الصاخبة لجمهور يضرب على الصنوج والطبول ويردّد أهازيج مرحة، وبالمناورات الحاذقة أمام باب الملعب، والتي كان يبرع في اجتراحها، خاصة، الصغار المتسلّلون إلي الملعب لعدم امتلاكهم مالا لشراء تذاكر المقابلة، فضلا عن الانقلابات المباغتة لجمهور تنكّر لفريقه العاجز عن تحقيق النصر، بترديد كلام بذئ مفجّر لسيل عارم من الضحك.

لقد لامست الرواية كما تمّت الإشارة، جوانب من حياة الذات، غير تلك التي ظلّت مجالا لاستقطاب التسريد في النص الأنموذج. من ذلك إقدامها على حكي مظاهر من انفساحات الحياة الجماعية، مثل النزهات

لقد استطاع الراوي بصنيعه هذا أن يفتح أمام فعل الحكي، سرودا جديدة، لم يشأ النص الأنموذج التعامل معها، رغم ما تحبل به من مظاهر رومانيسك حافل بالمتعة والهزل، ومرهص بإشكالات عميقة، تنتظر الفعل السردي ـ التأملي القادر على بلورتها واستيضاح مغاليقها. وقد ساءل الراوي من جهته انغمار ناموس فيّ هذا التفلت الجماعي، حين أبان عن اصطراع رغبتين تتجاذبانه، رغبة نافرة تجذبه خارجه مفاعيل هذه الفورة الحامية، ورغبة الانصهار فيها حدّ الذوبان، بل وحدّ فقدان وعيه بذاته. ويعد هذا التجاذب تنويعا على الشعور الملتبس الذي هَدَر بداخله سابقا، حين هوى تحت جسد المرأة الصريع، فاقدا إحساسه بالوجود :

«لابد من الإقرار أن إيمانه ظل فاترا للسبب التالي : منذ حادث البئر الصغير تصيبه الحشود بالدوار خاصة حين تصرخ، تتحرك، تحتدم من أجل قضية تتجاوزه قليلا أو كثيرا. أحيانا حينما تخور قواه، يشعر بإغراء عجيب، إغراء الاستسلام، أن يدع نفسه تنغمر، أن تجرفه سحابة سوداء إلى حدّ فقدان الوعي.

أية غريزة؟ أي افتتان أو نبذ يحرّكه؟ ليس لديه جواب، هو التائه مازال في غابة الأسئلة» ص. 191.

شأن استعادة الأجواء المرحة لمباراة كرة القدم، يقف النص على المستجدّات المنبئة بالتغيرات التي طالت أشكال الحياة وأساليب العيش، وطبعت أذواق الناس وأعرافهم (تبرج النساء، اقتناء موادّ مستوردة، الإقبال على جهاز الراديو حديث الظهور، الإقبال المحموم أيضا على أغاني أم كلثوم، فريد الأطرش، محمد عبد الوهاب، أفلام السينما).

تترجم هذه التغيرات بالأخص اشتهاء جماعيا بازغا، يبتغي الاستمتاع بطوارئ تاريخ تستحث الإقبال المحموم على المنتوجات التقنية والموضات الفنية.

هكذا ينفتح النص على فضاء للبهجة الجماعية، هو فضاء القاعات السينمائية (سينما بوجلود، باب الفتوح، العشّابين) بالحماس المرح الذي يستأثر بروادها، وبالاحتفاء بلحظات الفرجة، والاستقبال الضاج للصور المثيرة، على صدى الألفاظ البذيئة الفاقعة المتبادلة بين متفرجين يجهلون بعضهم، مندسّين في الظلام الآمن للقاعة، يتفاعلون، ما شاء لهم التفاعل، مع أحداث الفيلم وتطوراتها، صادحين بتقويمات تخلو من التهذيب ومن إملاءات الحشمة.

ويأتي تسريد هذه الوقائع المستجدة ضمن احتفال الرواية عامة، بهذه الفضاءات الضاجّة بالحبور الجماعي، والتي تستحيل مسرحا للغة والسلوكات الطليقة البهيجة،

هكذا ينفتح النص على فضاء للبهجة الجماعية، هو فضاء القاعات السينمائية (سينما بوجلود، باب الفتوح، العشّابين) بالحماس المرح الذي يستأثر بروادها، وبالاحتفاء بلحظات الفرجة، والاستقبال الضاج للصور المثيرة

واندفاعات الرغبات المتحلّلة من واجب التكتّم والإخفاء.

سرد التاريخ

يعقد الحكي صلات بالحدث التاريخي، يجلّيه على خلفية طريفة، تحدّ هزلا من مفاعيله الباهظة والمخيفة. إنه الضحك، مثلا طور التصدي لمفعول نائبات ألمّت بالعائلة، كادت تعصف بهدوء حياتها. فعندما دلف الأب ذات مساء، إلى المنزل، مرعوبا من اكتشافه لجسدِ قتيلٍ هوى تحت طلقات رصاصٍ ناقمٍ مجهولِ المصدر أمام بيته، سارع إلى إنزال صور الملك والزعماء الوطنيين من الجدران، ونصلها من إطاراتها، وتمزيقها، والإلقاء بنثارها في حفرة غائرة بالمنزل، خوفا من تفتيش محتمل، وارتياباً من أن يكون أهله وراء حادث القتل. ولم يكن هذا الرعب المتلفّع بجبن بالغ، ليغيب عن العين النبيهة لغيثة التي كالت لزوجها هزءا لاذعا، قبل أن تقدم، انتقاما، على إفراغ ما تحويه طنجرة الطبخ من أكلٍ أعدّ للعشاء في الحفرة نفسها: «لقد فعلت ما أردت إذن. أنت مطمئن الآن. وأنا التي لست سوى امرأة أقول لهؤلاء الفرنسيين ولجنودهم وكُومهم، طز عليكم. وبعد، ماذا بوسعهم أن يفعلوا؟ قطع رأسي؟ وضعي في قفص مثل بوحمارة والدوران بي في أزقة المدينة؟ كفى، كفى، الخوف يقتل هو أيضا» ص. 277.

> **هكذا، حين يطل التاريخ بفداحة وقائعه وعنف تطوراته على نص الرواية، ينحو به صوب ما يخفّف من رزحه الثقيل، وإدماجه في النسيج الهزلي للحكي عامة، أو نحو أسطرة لا تقل مرحا كما سنرى.**

هكذا، حين يطل التاريخ بفداحة وقائعه وعنف تطوراته على نص الرواية، ينحو به صوب ما يخفّف من رزحه الثقيل، وإدماجه في النسيج الهزلي للحكي عامة، أو نحو أسطرة لا تقل مرحا كما سنرى.

ولن تسلم الخصومات الإيديولوجية أثناء اشتدادها بين الأب وابنه البكر، المنحازين بتضاد إلى الزعيمين الوطنيين، علال الفاسي وبلحسن الوزاني، من تدخل غيثة لحسمه على طريقتها:

«كفى من حكني أحكك. بالأمس تعلّق الأمر بمن يناصر عبد الوهاب أو فريد الأطرش. واليوم بمن يموت من أجل علال أو بن الحسن، من يسمعكم يظن أنكم من سيجلب الاستقلال» ص244.

كما أن غيثة، شأن ربات المنزل الأخريات، ستجترح، بإطعامها للجنود المحتلين المرابضين قرب باب منزلها، وضعية غريبة، يصير فيها المعتدي ضيفا من ضيوف الله، يتوجب إطعامه وعدم تركه عرضة للجوع والعطش.

يهمّنا أن نلاحظ أن الهزل حين يستأثر بالأحداث التاريخية أو بالسجالات الإيديولوجية، يبادر باستثارة المظاهر المضحكة التي توازي فداحتها التي تعنى بها حصرا الكتابات التاريخية أو المدونات

الإيديولوجية. إنه ترياق ضد هذه التداعيات التاريخية التي بصمت تاريخ البلد، ونزوع بالمقابل إلى إبرازها معيشا مصهورا بالقهقهات والابتسامات العريضة. وهو عين ما نصادف حين ينعرج الحكي صوب استعادة الفرح العارم الذي استثاره الظهور المتخيل للملك الراحل محمد الخامس على وجه القمر. لقد أضفى الحكي على هذا الحدث مسحة هزل مرح، خاصة حين تتبّع بمكر غيثة وهي تُقوّم إدراكها الذي أنكر بداية تصديق هذا التجلي، قبل أن تحمل عينيها على تصديقه. لقد امتزج هذا المرح بسخرية الراوي الخافتة من غيثة التي، لانشداهها بحدث التجلّي، أغفلت إعداد طعام العشاء لذرّيتها الجائعة: «تكون غيثة قد ظنت أننا أكلنا وشربنا بعيوننا كفاية، وأننا - أليس كذلك - مع الاستقلال سنتخم» ص 241.

يبدو، عبر عملية تسريد حدث التجلي الذي بصم الذاكرة الشعبية، أن المحتفل به أكثر، هو الطابع الطريف لاعتقاد ساذج وُضع، لبرهة، موضع المفارقة الهزلية - الساخرة، دون الانسياق التام في معالجة خائبة لمعناه الكبير، أو في معالجته النقدية - الإيديولوجية التي درجت عليها الخطابات المفعمة بفداحة التاريخ.

يبدو، عبر عملية تسريد حدث التجلي الذي بصم الذاكرة الشعبية، أن المحتفل به أكثر، هو الطابع الطريف لاعتقاد ساذج وُضع، لبرهة، موضع المفارقة الهزلية ـ الساخرة، دون الانسياق التام في معالجة خائبة لمعناه الكبير

سرد الكتابة

لم يكف الطفل ناموس عن مساءلة صلته الناشئة بالكلمات، وعبرها بالعوالم الغضّة التي يستدعي النفاذ إلى تمنّعها الغامض إضفاء اسم على مكوناتها المتنوعة والفسيحة.

فإزاء ثراء مشهد سماء مدينة فاس المشعّ مساء بالنجوم اللآمعة، يعمد الطفل إلى اختبار قدرة زوادة كلماته على تسمية الرحابة الماثلة أمام بصره المفتون، فيكتشف أنها دون الغنى البصري الذي خلبه، غير قادر على الإحاطة، تسمية، بهذا البهاء الفادح الذي يظل، لغفليته، بالتالي، نائيا وغامضا:

«كان زادي من الكلمات جد ضحل: هذا لم يكن يشجعني على أن أرصف أمامي مواضيع تأملي وأن أخاطبها، أنت تدعى كذا وأنت كذا. ومادمت قد تعرّفت عليكم وسمّيتكم، عليكم أن تكفّوا عن اصطناع الغموض، تعالوا، اتبعوني. هوب، هوب، أضعكم في زوادتي وإلى الأمام، ستصبحون رفقاء سفري وأمناء سرّي، وإذا ما لاح خطر في الطريق ستصيرون لغة صراخي وعضد بسالتي» ص. 232.

لقد استشعر الطفل ناموس الحاجة المبكّرة إلى الكلمات كي يسلس بها قياد الأشياء، مجهولة الاسم وغامضة الوجود، لإرادة التسمية. كما استشعر الحاجة ذاتها، ليجعل من الكلمات رفقة ملازمة، وموطنا لسرّه ومجلى لصراخه ومناطا لاحتجاجه. إنها علاقة باللغة تبدو ذات طبيعة مركّبة (ترويض الفالت من الاسم، حميمية الإفضاء، الرفض والنقد)، بيد أن الطفل يبدو الآن مشدودا أكثر إلى البعد الفانطازي لهذه العلاقة، وإلى مداها الحر، اللّعبي والشعري :

«من هنا تمنح المدينة نفسها لي، من قمة رأسي إلى أخمص قدماي، هل هي أم السماء؟ من يعكس الآخر؟ لاتقوى عيناي على الارتعاش، تتيهان في لعبة المرايا وتستلذّان الشعور بالضياع. اتضح أن سمائي هي الراوي الفصيح لمدينتي.

لهذا الحوار كنت الكاتب المثابر والعاطل. أتلقّف موسيقاه وأسلّم له ملكاتي. يتخلص جسدي من ثقله. لحظة وأحسست أني قادر على التحليق دون أجنحة» ص 233.

إن العودة إلى الطفولة، هي ربما عودة أيضا إلى رحاب هذه العلاقة البدئية باللغة، حيث تنقاد الكلمات مطواعة لتفاعل، لَعِبيّ وسحري، لتَمرئيّ مدوّخ، بين المدينة والسماء، جهد الطفل باستمتاع لالتقاط تلويناته وتموجات انسيابيته.

إن العودة إلى الطفولة، هي ربما عودة أيضا إلى رحاب هذه العلاقة البدئية باللغة، حيث تنقاد الكلمات مطواعة لتفاعل، لَعِبيّ وسحري، لتَمرئيّ مدوّخ، بين المدينة والسماء، جهد الطفل باستمتاع لالتقاط تلويناته وتموجات انسيابيته.

وكما لو أن التمادي في استقصاء هذا البعد من أبعاد العلاقة باللغة، سيثير حفيظة موقف نقيض. فطن الطفل، ومعه الراوي، إلى اعتراضه الذي يبدي تصورا مخالفا للغة، يقرنها بالأحرى بأدوارها الوظيفية التي تسخرها مؤتمرة لواجب التعبئة الوطنية، ولزوم النهوض بمهامها العاجلة :

«من حسن الحظ أن أحدا لم يكن يراني ولا يسمع قعقعة سبحة شرودي في رأسي. نظرا للأحداث الجارية اتهمت بهدم الاكتراث للمصائب التي أصابتنا وبالانهزامية. كان يجب أن تكون الأفكار واضحة، مفيدة، بدون صدع ومعبأة لخدمة المعركة الحاسمة» ص. 233.

الكتابة وقوة الحياة

ماهي صلة ناموس الطفل بالراوي؟

لا نريد الخوض في إشكالات علاقات النسب التي تستحوذ على دارسي أنساب السيرة الذاتية، والتي تزداد عسْرا، ومحاولة الكشف عنها تمحُّلا، كلما حرصت الكتابة الحاملة لشبهة السيرة الذاتية، على أن تؤشّر أجناسيا على ذاتها بالرواية، أو على أن ترتّب علاقات أنسابها، بالطريقة التي ترغب.

وهو ما تعفي من خوضه رواية اللعبي، سواء بتأشيرها الأجناسي على أنها رواية وليس سيرة ذاتية، أو بعدم تكتّمها، من جهة أخرى، على نوعية الصلة بين الراوي والطفل، صلة يضعها الكاتب في مرتبة من التبادل والانعكاس، التماثل والامتداد، لا يبقيها راسية على تراتبية ترسم سلّم صعودها اعتبارات التقدم في السن وتراكم التجارب والمعارف، وما عداها من اعتبارات التمايز والتباعد :

- «سلسلة متضامنة، نقل القوى الحيوية»

- «ناموس هو جدي وابني» ص. 249.

فالرواية ترسي علاقة الراوي/ الكاتب بالطفل على مهاد الاتصال الحي، الموثوق بفضل القوى الحيوية التي يشد اعتمالها المشاطر، الواحد إلى الآخر في سلسلة متصلة. فالعلاقة بين الرجل والطفل علاقة نوعية، يمتّنها نوع القوى الفاعلة في المحفلين معا، تلك المثبتة لفعالية الحياة ولإيجابيتها المؤكّدة. من منظور القوة الفاعلة هذه، يصبح ناموس بالنسبة للراوي جدا وطفلا، في الآن ذاته، ولاتعود الرواية سيرة للطفولة بالمعنى الدارج، بل كتابة قوة فاعلة، محايثة لحياة صائرة.

يضعنا ذلك إزاء سؤال المنظور، وكذا إزاء سؤال القيمة : من أي منظور ينبغي أن تنبجس الكتابة؟

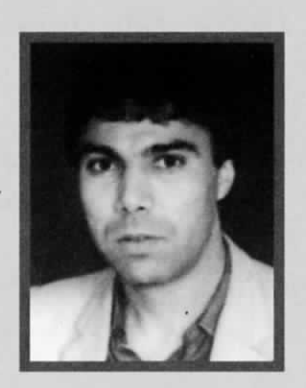
إن السؤال هنا يتعدى الافتراض الجمالي المحض، ويفضي بنا رأسا إلي القوة الثاوية خلف فعل الكتابة التي تنتقي نوع مادة كتابتها، علما أن رواية اللعْبي قد صدرت عن فعل انتقاء صريح، واصطفت موضوعها وفق إلزاماتها الخاصة، التي تتحدّد أساسا بحسب الصلة التي تنشئها الكتابة مع الحياة ومع فعاليتها الخلاّقة.

ولعل ذلك يفضي بنا إلى ربط المميزات الفارقة لنص اللعبي بهذه القوة الانتقائية وإلى اصطفائها الحي.

ويكفي بهذا الصدد الإشارة إلى أن الضحك والمرح، من حيث هما موقف حكائي، لا ينفصل عن الضحك بوصفه علاقة بالوجود. من ثمة تتخذ رواية اللعبي كامل سمتها وشامل أبعادها، حين تبدو، ليس حصرا تنويعا مغايرا على تيمات - سرود حفل بها أنموذج سردي قصدت تخطيه، وإنما إرساءً لمنظور جمالي - وجودي، منه توالدت سرود وأهملت أخرى. بالتالي تكون المغايرة المقصودة حيال النص الأنموذج قد صدرت عن موقف تجاه الوجود مسرودا، ينحاز لسرود تضجّ بالحياة وتردّد صدى قواها الحية العائدة من قاع مطمور غطّته أتربة سميكة.

ويكفي بهذا الصدد الإشارة إلى أن الضحك والمرح، من حيث هما موقف حكائي، لا ينفصل عن الضحك بوصفه علاقة بالوجود. من ثمة تتخذ رواية اللعبي كامل سمتها وشامل أبعادها،

ملف



محمد قاسمي

بيبليوغرافيا الرواية المغربية الصادرة في الألفية الثالثة

تقديم

تنقسم البيبليوغرافيا عامة إلى بيبليوغرافيا عامّة وأخرى متخصّصة. ويتفرّع القسم الثاني بدوره إلى أنواع منها :

البيبليوغرافيا الموضوعاتية : وهي التي تخص نفسها بموضوع من موضوعات الشكل الأدبي.

البيبليوغرافيا المرحلية : وهي التي تعمل على البحث في فترة معينة.

البيبليوغرافيا الإقليمية : وهي التي يركز البحث فيها على إقليم بعينه.

بيبليوغرافيا الأعلام : وهي التي تهتم بمؤلفات كاتب معين.

وتندرج الورقة التي نقدمها للقارئ الكريم في إطار مركّب يجمع بين الأنواع الثلاثة الأولى وهو ما يسمى بالبيبليوغرافيا الموضوعاتية المرحلية الإقليمية. إذ إنها تهتم بجنس أدبي محدد هو الرواية التي ظهرت في المغرب، في فترة محدّدة هي مطلع الألفية الثالثة.

وهذا النوع من البيبليوغرافيا يحاول أن يبرز مدى تطور هذا الجنس في المغرب على مستوى الكم في فترة زمنية تمتد من سنة 2000 إلى منتصف سنة 2003.

أما ضوابط هذه البيبليوغرافيا فإنها تتقيّد بما هو مطبوع بين دفّتي كتاب، وتُبْعِد الروايات المنشورة على صفحات الجرائد والمجلات، كما تتقيّد بما هو مكتوب باللغة العربية، وتبعد الروايات المكتوبة بغير العربية وهي كثيرة، كما أنها تبعد روايات الأطفال والروايات المترجمة. وفي المقابل يدرج ضمن هذا الجرد مفهوم الرواية بالمعنى العام بما فيه السير الذاتية واليوميات والمحكيات.

2000 / 30

ـ **أحداث توشك أن تقع** : محمد بن إبراهيم، مطبعة دار القرويين ـ، البيضاء، 207 ص.

ـ **أخطاء لا تقتل** : محمد عطاف، دار بابل للطباعة والنشر، الرباط، 117 ص.

ـ **أسوار البحار** (رواية تاريخية) : محمد بن أحمد اشماعو، الرباط، 67 ص.

- **أعاجيب السيرورة** (سيرة ذاتية) : عبد الرزاق شاهدي، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، 76 ص.

- **الجرذان** : يحيى بوزغود، منشورات منتدى رحاب بوجدة، 146 ص.

- **جنة الطوارق** : إدريس اليزمي، مطبعة فضالة، المحمدية، 77 ص.

- **حشيش** : يوسف فاضل، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 299 ص.

- **حطب الليالي** : سعيد الشرقاوي، منشورات فرع اتحاد كتاب المغرب جهة تادلة، مطبعة بروموسرفيس، بني ملال، 92 ص.

- **الخوف** : علي أفيلال، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء.

- **الذبابة البيضاء** (رواية بوليسية) : عبد الإله الحمدوشي، مطبعة المتقي برينتر، الرباط، 229 ص.

- **رائحة الزمن الميت** : عمر والقاضي، دار القرويين، البيضاء، 104 ص.

- **رحلة خارج الطريق السيار** : حميد لحمداني، منشورات علامات، 116 ص.

- **رماد البارحة** : نور الدين وحيد، دار القرويين، البيضاء، 191 ص.

- **سيرة الرماد** : خديجة مروازي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 198 ص.

- **الشيخ والجبل** : مصطفى الجباري، طوب طوبريس، البيضاء 134ص.

- **ضحكة زرقاء** : محمد عز الدين التازي، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 155 ص.

- **طقوس المتاهة** : مصطفى الجباري، طوب بريس، الرباط، 191 ص.

- **الظروف لا تعرف الحقيقة** : محمد برمضان، مطبعة تريفة، بركان، 114 ص.

- **عند اللقاء** : عبد الرحيم فريد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دار النشر المغربية، البيضاء، 155 ص.

- **عندما ينضج الصمت** : المهدي حاضي الحمياني، مطبعة ما بعد الحداثة، فاس، 93 ص، ط2، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

- **غريبة الحسين** : أحمد التوفيق، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 400 ص.

- **فتنة الرؤوس والنسوة** : بنسالم حميش، دار الآداب، بيروت، 304ص.

- **الفصل الأخير** : ليلى أبو زيد، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 164 ص.

- **قصة معلم انحرف مركبه** : مصطفى آدمين، مكتبة اليراع، إنزكان، 84 ص.

- **لقاء في إسبانيا** : أحمد أبابري، دار النشر المغربية، البيضاء، 119ص.

- **مستنقعات سوس** : إبراهيم أبو زليم، مطبعة الكماني، الدشيرة، 100 ص.

- **ملكة جمال المتوسط** : مصطفى الحسني، دار النشر الجسور، وجدة، 254 ص.

- **نساء آل الرندي** : الميلودي شغموم، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، الرباط، 200 ص.

- **وجوه** (سيرة ذاتية) : محمد شكري، مطبعة الطوبريس، طنجة، 156ص.

- **يوميات زوجة مسؤول في الأرياف** : دليلة حياوي، دار القبة الزرقاء للنشر، مراكش، ضمن سلسلة (جوهرة الأدب)، 252 ص.

22 / 2001

- **امرأة النسيان** : محمد برادة، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 135ص.

- **الأناقة** : الميلودي شغموم، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 257 ص.

- **البعيدون** : بهاء الدين الطود، ط1، دار الهلال، مصر.

- **ديك الشمال** : محمد الهرادي، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 122 ص.

- **ذاكرة الجراح** : توفيقي بلعيد، مطبعة فضالة، المحمدية، 215 ص.

- **الرهان الأخير** (رواية بوليسية) : عبد الإله الحمدوشي، المتقي برينتر، المحمدية، 160 ص.

- **الريق الناشف** : عبد الحق الزروالي، دار البوكيلي، القنيطرة، 304ص.

- **الزغاريد المؤجلة** : أحمد بلعيطوني، دار القرويين، البيضاء.

- **شارع الرباط**، نور الدين وحيد، البيضاء.

- **صراخ الصمت** : عبد اللطيف كحيلو، مطبعة دكار، الرباط، 140 ص.

- **طريق الاحتراق** : محمد اعويدات، مطبعة فضالة، المحمدية، 88 ص.

- **طوق السراب** : يحيى بزغود، منشورات منتدى رحاب للثقافة والتضامن والتنمية، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، 78 ص.

- **فاتحة الجرح** : حفيظة الحر، مطابع أمبريال، الرباط، 289 ص.

- **فوق الصفر بقليل** : محمد عناني، دار البوكيلي، القنيطرة، 128ص.

- **الكتابة بالطباشير على الجدران الآيلة للسقوط** : سعيد الحرش، مطابع النضال، البيضاء، 153 ص.

- **كصة الفدان** : إدريس الرابط، دار النشر المغربية، البيضاء، 83 ص.

- **ماء الأعماق** : حسن البقالي، مطبعة التلمساني، فاس، 81 ص.

- **المارد** : المهدي الودغيري، دار القرويين، البيضاء، 104 ص.

- **متاع الأبكم** : محمد غرناط، دار الأمان، الرباط، 145 ص.

- **الهباء المنثور** : أحمد المديني، دار نشر المعرفة، الرباط، 244 ص.

- **الواحة والسراب** : كمال الخمليشي، دار نشر الفنك، البيضاء، 209ص.

- **الوجه الآخر لمدينة البحر** : مصطفى الجباري، طوب بريس، الرباط، 302 ص.

19 / 2002

- **أرني كيف أمسك القمر** : ميمون كبداني، دار المناهل، الرباط.

- **الأيام الحائلة** : سعيد الشرقاوي، مطبعة فضالة، المحمدية، 143 ص.

- **التاريخ يمزح**، مصطفى الجباري، طوب بريس، الرباط، 246 ص.

- **جبل قاف** : عبد الإله بن عرفة، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء.

- **الحقيقة المختبئة** : وريد المساوي، مطبعة أعكي، ميضار، 141 ص.

- **خفق أجنحة** : محمد عز الدين التازي، طوب بريس، الرباط، 167ص.

- **خواطر الصباح** (يوميات) : عبد الله العروي، المركز الثقافي القومي، بيروت، 230 ص.

- **الرافض** : محمد شيكر، منشورات الملتقى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

- **الرفيق أبو خمرة والشيخ أبو نهدة** : محمد الهلالي، منشورات اختلاف، مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، 127 ص.

- **الرقص على الماء** : الحسين الطاهري، مطبعة الجسور، وجدة، 165 ص.

- **رماد الخيمة العشائرية** : مصطفى الجباري، طوب بريس، الرباط، 112 ص.

- **سيرة للعته والجنون** : جلول قاسمي، مطبعة تريفة، بركان، 148 ص.

- **ضحايا الفجر** : الميلودي حمدوشي (رواية بوليسية)، منشورات عكاظ، الرباط، 195ص.

- **عمر الكبش** (سيرة ذهانية) : مصطفى آدمين، مكتبة اليراع، إنزكان، 200 ص.

- **كائنات محتملة** : محمد عز الدين التازي، طوب بريس، الرباط، 100 ص.

- **المريد والشيطان** : محمد أديوان، مطبعة سلمى، الرباط، 107ص.

- **مصرع غريب** : أشهبار المتقي، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، 93ص.

- **النزوع والرجوع** : محمد بريكي بلقائد، ط2، (د.ط)، 228 ص.

- **هيلانة** : علي أفيلال، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 134 ص.

17 / 2003

- **آدميون تحت الحصار** : حسن حمادة، إفريقيا الشرق، البيضاء.

- **أشواق درعية** (العودة إلى الحارة)، سيرة، محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 238ص.

- **إعدام ميت** : حميد المصباحي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 102 ص.

- **حارث النسيان** : كمال الخمليشي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 261 ص.

- **دليل المدى** (تخييل ذاتي) : عبد القادر الشاوي، نشر الفنك، الدار البيضاء، 141ص.

- **خطاطيف باب منصور** : عبد السلام حيمر، إفريقيا الشرق، البيضاء.

- **ذكرى الجراح** : ليلى السايح، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط.

- **سوانح الصمت والسراب** : جلول قاسمي، دار الأمان، الرباط، 118ص.

- **زفاف جنازة** : حميد خيدوس، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، 81ص.

- **زهرة الآس 1** : واد رشاشة، محمد عز الدين التازي، منشورات سليكي إخوان، طنجة.

- **زهرة الآس 2** : شم النسيم فجنان السبيل، محمد عز الدين التازي، منشورات سليكي إخوان، طنجة.

- **زهرة الآس 3** : دار الدبيبغ، محمد عز الدين التازي، منشورات سليكي إخوان، طنجة.

- **طيور الهجرة** : عبد الجليل الروسي، مطبعة الطوبريس، طنجة، 250 ص.

- **النصف الضائع** : محمد قنديل بعاير، إفريقيا الشرق، البيضاء، 173ص.

- **عشاء البحر** : أبو يوسف طه، إفريقيا الشرق، البيضاء.

- **فتنة المجهول** : الحسن اللحية، منشورات دار نشر المعرفة، الرباط، 108ص.

- **أيام جبلية** : مبارك ربيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 347ص.

- **أرْيَانَة** : الميلودي شغموم، المركز الثقافي العربي - بيروت، الدار البيضاء.

استخلاص

حوالي تسعين رواية هو عدد الإصدارات خلال السنوات الأولى من الألفية الثالثة، وهو يتوزّع على السنوات الأربع كما يلي :

سنة 30/2000 رواية، سنة 22/2001 رواية، سنة 19/2002 ، سنة 2003 (إلى غاية نهاية شهر يونيو) 17 رواية.

ولمقارنة هذا الكمّ بالعقود السابقة نستعين بالجدول التالي :

العقود	عدد الروايات
سنوات الأربعين	2
سنوات الخمسين	4
سنوات الستين	11
سنوات السبعين	24
سنوات الثمانين	88
سنوات التسعين	196
الألفية الثالثة (2000 ـ منتصف 2003)	حوالي 90

ـ ويمكن للمطّلع على هذه البيبليوغرافيا أن يصل إلى الملحوظات التالية :

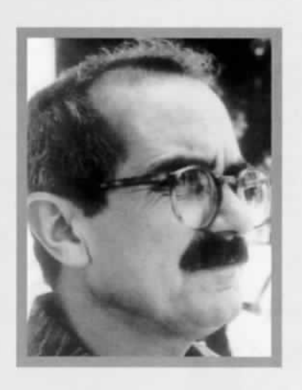
ـ بروز أكثر من خمسين اسما جديدا نشروا أول مرة باكورات أعمالهم.

ـ ظهور ستّ سير ذاتية وثلاث روايات بوليسية ورواية تاريخية واحدة.

ـ تحوّل مجال الكتابة عند بعض الكتاب المعروفين : حاضي الحمياني من الشعر إلى الرواية، عبد الحق الزروالي من المسرح إلى الرواية.

ـ حضور أسماء نسائية جديدة : خديجة مروازي، دليلة حياوي، حفيظة الحر، ليلى السايح.

ـ بإمكان القارئ بعد قراءة هذه البيبليوغرافيا أن يأخذ صورة، نتمنى أن تكون واضحة، عن الكتابة الروائية المغربية في مفتتح الألفية الثالثة.



إبراهيم الخطيب

في الذكرى المئوية لميلاد التهامي الوزاني: مقالتان بيوغرافيتان

I - أم هانئ (1923؟ - 1944)

امرأة عابرة في حياة التهامي الوزاني

«ولي مواقف في الحب والغرام يَعْذُبُ لي تذكُّرها، فمنذ كنت طفلاً وأنا أهوى، وقد اشتعل الرأس شيباً ونار الغرام لا تزال تتأجج في نفسي»

التهامي الوزاني، مجلة «المعرفة»، (تطوان)، مارس 1950

مدخل

فيما كنت أتصفح أحد أعداد جريدة «الريف» (مجموعة سنة 1944) لفت انتباهي، منشوراً بالصفحة الأولى، نصٌ بتوقيع (ت.و) [التهامي الوزاني] لا علاقة له بقضايا السياسة الداخلية لمنطقة الحماية الإسبانية في تلك الفترة، ولا بالحرب العالمية الثانية التي كانت رحاها دائرة حينئذ، وإنما بحدث شخصي محض يتعلق بوفاة امرأة كان الكاتب يكن لها، حسب تعبيره، «محبة صادقة خالصة».

لقد أثارني النص أيّما إثارة بسبب جو الحزن الذي يكتنفه، فشرعت في البحث عن تفاصيل ذاك الهوى الجارف الذي كان له تأثير بالغ على حياة التهامي الوزاني الشخصية والمهنية والسياسية على مدى سنتي 1943 و1944. اتصلت ببعض أصدقاء الكاتب ومجايليه لاستطلاع أصداء تلك العلاقة في ذكرياتهم، كما كرّست جهداً خالصاً لفحص الوثائق الطبية المتصلة بالمرض الذي أودى بحياة تلك المرأة، ومراجعة مخطوطات الكاتب المودعة لدى الخزانة العامة بتطوان والخزانة الداودية وخاصة مخطوطي «بين صديقين» (1955) و«دفتر أم هانئ» (غير مؤرخ) حيث توجد إشارات ثمينة إلى نفس الموضوع.

> لقد أثارني النص أيّما إثارة بسبب جو الحزن الذي يكتنفه، فشرعت في البحث عن تفاصيل ذاك الهوى الجارف الذي كان له تأثير بالغ على حياة التهامي الوزاني الشخصية والمهنية والسياسية على مدى سنتي 1943 و1944

ولقد تبيّن لي، نتيجة لذلك كله، أن أهمية علاقة التهامي الوزاني بأم هانئ لا تكمن فقط في كونها علاقة حب بين رجل معروف في الأربعين من عمره وامرأة نكرة متواضعة النسب لم تتجاوز التاسعة عشرة بالكاد، وإنما

لكونها تعكس، في خلفيتها، ملامح من واقع تطوان السياسي والاجتماعي في فترة دقيقة من تاريخ هذه المدينة، وجوانب من حبكات موازية للحرب العالمية الثانية وصراع الحلفاء ودول المحور.

لن يعفيني ذلك من الاعتراف بأن قصة الحب مؤثرة في حد ذاتها، ولا تخلو من ملامح رومانتيكية، خاصة وأن السل اعتُبرَ لدى البعض مرضاً رومانتيكياً. لقد عانيت في صباي الباكر من هذا الداء، وكان الطبيب المشرف على علاجي هو الدكتور «لينثانو» الذي باشر علاج أم هانئ بمجرد ظهور الأعراض الأولى عليها، والذى لن أنسى أبداً رحابة صدره وعطفه الكبير عليّ، سواء حين كنت مصاباً بذلك الداء، أو حين شفيت منه.

في هدأة صباح يوم الخميس 19 أكتوبر 1944، انسل الكاتب المغربي التهامي الوزاني (1903 ـ 1972) من بيته في «درب الشرفاء» (زنقة المقدم النقسيس)، متعمداً ألا يوقظ أحداً من النائمين، فقصد تطوان الواقعة على منحدر السفح الشرقي لجبل درسة والمشرفة على سهل مرتيل، كانت السماء ملبدة بغيوم رمادية كالحة تنذر بمطر وشيك، كما كانت ريح خريفية باردة تهب مزوبعة في فوضى من دروب ومسالك تصب في



الصفحة الأولى لغلاف
مخطوط «دفتر أم هاني»

لن يعفيني ذلك من الاعتراف بأن قصة الحب مؤثرة في حد ذاتها، ولا تخلو من ملامح رومانتيكية، خاصة وأن السل اعتُبر لدى البعض مرضاً رومانتيكياً.

ساحة «السوق الفوقي» التي لم يكن يعبرها، في تلك الأثناء، إلا مارة قليلون. ابتاع الكاتب كمية وافرة من أغصان الريحان، عند بوابة المقابر، ثم توجه إلى قبر أم هانئ، الذي كانت جدرانه قد بنيت حديثاً وزينت بالزليج، فأزال عنه خشاش الريحان الذي غطاه منذ الخميس الماضي[1]، ونشر مكانه ريحانا بليلا ندياً، ثم أكب يلثم جدران القبر، قبل أن يقف متأثراً خاشعاً يتلو صلوات وابتهالات على روح تلك المرأة التي أحبها حباً صادقاً عميقاً، وبذل كل ما في وسعه لإنقاذها من براثن الداء الوبيل الذي دمَّر شبابها.

طفلة يتيمة

لا يُعرف عن أم هانئ سوى أنها كانت من صلب رجل يدعى علي فريد[2]، وأنها كانت ابْنته الوحيدة. ويبدو أن أمها قضت نحبها وهي بَعْدُ طفلة، وأن أباها، الذي كان عاجزاً عن تربيتها بسبب أوضاعه المادية المتردية، عهد بها إلى آل الفاسي الحلفاوي الذين نشأت في منزلهم الواقع في عمق درب بدون مخرج يتفرع عن «زنقة القايد أحمد الريفي». كان الحاج عبد الله الفاسي (1899 ـ 1943؟) رجلا متفتحاً، كثير الأسفار، قضى ردحاً طويلاً من حياته أعزب، ولم يتزوج إلا في السنة الأخيرة من حياته. كان يجيد

الحديث باللغة الإسبانية، ويسعى حثيثاً لدى مسؤولي إدارة الحماية في تطوان لاستصدار أذونات منهم قصد استيراد الشاي والعطور وسلع أخرى من الصين والهند. وبسبب تقربه من الإسبان، الذين يبدو أنهم مهّدوا له سبيل الالتحاق بأول مجلس بلدي لمدينة تطوان على عهد الجمهورية (1931)، ظل الرجل بمنأى عن الحركة الوطنية ومنتدياتها رغم أن رجال هذه الحركة كانوا يتتبعون نشاطه التجاري باهتمام وإعجاب. كما أن لطفه ودماثة طباعه كانا يمحوان كل ما يعلق بنفوسهم أحياناً من الإشاعات غير المؤكدة التي راجت عن قيامه بمهام استخبارية لدى سلطات الحماية. لقد كان من عادة بعض عائلات تطوان الموسرة تنشئة طفلات يتيمات أو تنتمين إلى أسر فقيرة في بيوتهم، وهكذا ترعرعت أم هانئ في منزل الحاج عبد الله الفاسي حيث حظيت، منذ صباها الباكر، بعناية سابغة، وحرية في التصرف لا تضاهيها إلا حرية تصرف بقية أفراد العائلة.

نظرة محتشمة

ليس من المستبعد، بل من المحتمل جداً، أن يكون التهامي الوزاني قد لمح أم هانئ صبيةً تلهو برفقة أترابها في درب آل الفاسي، أو تقطع زنقة القايد أحمد الريفي ذهاباً وجيئة لإنجاز مهام كلفت بها، دون أن يعيرها انتباهاً. فقد كان من عادته، ومنذ سنين، التردد على منزل السيد عبد الخالق الطريس (1910 ـ 1970)، زعيم حزب الإصلاح الوطني، الذي لا يفصله عن منزل الحاج عبد الله الفاسي سوى بضع عشرات من الأمتار، وذلك للتشاور في شؤون الحزب، الذي كان الكاتب وكيلاً له، أو للتداول في الموضوعات التي تتطلب الظروف السياسية إبرازها على الصفحة الأولى من أسبوعية «الريف»[3]، وهي الصفحة التي كانت مخصصة للرأي. لكن الرجل لن يستحضر شخص أم هانئ حقاً إلا عندما جاء إليه (م. أ)[4]، وعلى وجهه ابتسامة متواطئة، يخبره أن والدته قامت بخطبتها له، وأن آل الفاسي، رغم تعلقهم بها بينهم، قبلوا بذلك، ويلتمس منه مساعدته مادياً لإحياء حفل الزفاف عقب بضعة شهور. حينئذ أدرك التهامي الوزاني منذهلاً، كما لو أن الخبر جاءه على حين غرة، أن تلك الصبية اللاهية قد يفعت فعلاً، وأن أمارات جمال أخّاذ تجلت في شبابها الغض عندما لمحها مؤخراً وهي تدلف إلى الدرب المؤدي إلى منزل الفاسي، بعد أن رشقته بنظرة محتشمة.

> ليس من المستبعد، بل من المحتمل جداً، أن يكون التهامي الوزاني قد لمح أم هانئ صبيةً تلهو برفقة أترابها في درب آل الفاسي، أو تقطع زنقة القايد أحمد الريفي ذهاباً وجيئة لإنجاز مهام كلفت بها، دون أن يعيرها انتباهاً.

امرأة في البيت

لم يكن (م. أ) غريباً عن محيط التهامي الوزاني وأسرته ؛ إذ كان يعمل

نادلاً بنادي «جمعية الطالب المغربية» التي كان الكاتب مسؤولا في هيأتها المسيِّرة، كما كانت أمه (آمنة عبد الكريم الكامل) وصيفة ظرفية للسيدة (ر. ب) زوجة التهامي الوزاني[5]، التي كانت تحدب عليها خاصة إبان محنتها ومحنة ابنها حين أودعه السجنَ محتسبُ تطوان بتهمة بيع شحوم مهربة من سبتة لبعض أصدقائه الجزارين. لم تكن التهمة ملفقة فيما يبدو، لكن مبرر الفقر الذي كان (م. أ) يتعلل به أثار لدى الرأي العام تفهماً لسلوكه بل تعاطفاً معه، وكان التهامي الوزاني أحد أولئك الذين أدهشتهم جرأته وطموحه.

ليس من السهل تصور الأحاسيس الأولى التي خامرت أم هانئ وهي تنتقل من بيت معيلها الثري إلى منزل زوجها النائي عن مركز المدينة. لكن المؤكد هو أن المرأة لم تلبث أن شعرت بخيبة ظن سرعان ما وجدت بديلاً عنها في الزيارات التي كانت تقوم بها، صحبة حماتها، إلى بيت التهامي الوزاني بين آونة وأخرى. بدت أم هانئ للكاتب، حين تأملها عن كثب ذات يوم، جميلة المحيا، متوسطة القامة، رشيقة الحركة، وكانت نظرتها تنم عن اعتداد بالنفس، فيما كان سواد عينيها يوحي بحساسية كبيرة وفتور جذاب. لاحظ أيضاً أنها كانت لبقة التصرف، ولا تخلو من رغبة في احتلال موقع داخل المجتمع الذي غشيته منذ نعومة أظفارها. لذا بادر إلى التعبير عن قبوله القيام بتعليمها عندما التمس منه زوجها ذلك، رغم أن مسؤولياته الإدارية في المعهد الديني ومهامه الصحفية والسياسية كانت جساماً تستنزف قسطا هاماً من وقته. هكذا أخذت أم هانئ في التردد على بيت التهامي الوزاني كل يوم تقريبا لتلقي دروس في الكتابة والقراءة والحساب، وربما الرسم[6]. فإذا حدث وتغيبت لطارئ سأل الكاتب عنها، أو أرسل بعض خدمه لاستطلاع الأمر، وذلك ما كان يثير حفيظة زوجته التي لم تكن تغض الطرف عن هذا الاهتمام الغريب الذي يوشك أن يتحول إلى ود صريح.

لقاء على غير موعد

وحدث ذات يوم أن كان التهامي الوزاني بسبتة، إثر إلقاء درس ديني في مسجد بها، فالتقى أم هانئ وزوجها هناك، على سبيل الصدفة، لقاء عابراً لم يستغرق أكثر من دقائق معدودات تبادلوا فيها عبارات الترحيب والمجاملة. لاكت ألسنة الوشاية موضوع هذا اللقاء، فعلمت زوجة الكاتب بذلك، وتخيلت أن الأمر كان موعداً غرامياً مدبراً، فبلغ الغيظ منها مبلغه وقررت مقاطعة زوجها الذي انعزل في «المَنْوَر»، الواقع في الطابق العلوي من منزله، لا يبرحه


أم هانئ

ليس من السهل تصور الأحاسيس الأولى التي خامرت أم هانئ وهي تنتقل من بيت معيلها الثري إلى منزل زوجها النائي عن مركز المدينة. لكن المؤكد هو أن المرأة لم تلبث أن شعرت بخيبة ظن سرعان ما وجدت بديلاً عنها في الزيارات التي كانت تقوم بها،

إلا لأمر مستعجل، فإذا خرج استعمل السلم الجانبي الذي يؤدي إلى المطبخ مباشرة، متلافياً بذلك أهل بيته. أما أم هانئ فانقطعت عن زيارة منزل التهامي الوزاني حين لمست عزوف زوجته عنها «دون سبب ظاهر»، في حين وجد (م. أ) في عزلة الكاتب فرصة سانحة للانفراد به والتقرب منه أكثر، وذلك ما شجعه على أن يقترح عليه متابعة تعليم زوجته في بيتها، مادام منزل «درب الشرفاء» أصبح محظوراً عليها بسبب ما قر في نفس السيدة (ر. ب) إزاءها.

الأعراض الأولى

تردّد التهامي الوزاني بادئ الأمر في تلبية الدعوة حتى لا يزيد الطين بلّة، لكنه لم يفتأ أن غادر ذات يوم، دون أن يخبر أحداً، فقصد «حي الطويلع»، المحاذي للمقابر من الجهة الشرقية، حيث كان الزوجان يقيمان في بيت صغير مفرط التواضع. هناك لاحظ الكاتب عن كثب ضيق عيشهما وعسره، فخالجه شعور بالأسى لحالة أم هانئ، إذ بدت له وكأنها محرجة من وضع فرض عليها وما كان لها أن تختاره. قرر الكاتب حيناً تقديم مساعدة مادية لصديقيه، لكنه، مع مرور الأيام، ألفى نفسه وهو يحمل عبء عيشهما كاملاً أو يكاد، واجداً في سعادتهما الناتجة عن ذلك متنفساً لما هو فيه من توتر علاقاته الزوجية.

تقرير الدكتور كرامب

منذ تلك الزيارة الأولى، لم يعد التهامي الوزاني يشعر بالراحة في بيته وإنما في بيت أم هانئ التي غدت صديقة حميمة له تبذل قصارى جهدها للتخفيف من آلامه النفسية، رغم التعب الذي كان يستبد بها بين الحين والآخر

منذ تلك الزيارة الأولى، لم يعد التهامي الوزاني يشعر بالراحة في بيته وإنما في بيت أم هانئ التي غدت صديقة حميمة له تبذل قصارى جهدها للتخفيف من آلامه النفسية، رغم التعب الذي كان يستبد بها بين الحين والآخر مشفوعاً بسعال مفاجئ. بيد أن الكاتب حينما شعر أن وجدانه تغير تغيراً كلياً إزاء ما حوله، بحيث غدت تتضارب في صدره عواطف هوجاء، وتلعب بلبه أهواء عنيفة، قرر التوقف فجأة عن زيارة منزل «حي الطويلع»، تلافياً لما قد يحدث من تعقيدات غير متوقعة، خاصة وأن الظروف المناسبة للكتابة والعمل السياسي والإداري لم تكن لتسعفه وهو في هيجان واضطراب شبههما، في إحدى رسائله، بـ«الجنون».

كان (م. أ) يتردد على التهامي الوزاني في بيته أو في مقر عمله بالمعهد الديني كل يوم، على وجه التقريب، ملتمساً الحصول على مساعدات مادية بغية تغطية نفقات ومصاريف لا تنتهي. كان في العادة مرحاً، سليط اللسان، مهذاراً، لكنه قَدِمَ ذات يوم على غير عادته، فاستفسره الكاتب عن سبب وجومه، فأخبره أن أم هانئ قاءت دماً في الليلة الفارطة، وارتفعت درجة حرارتها، وأنها لا تكف حالياً عن السعال.

خف الكاتب إلى منزل الزوجين، فذهل هناك عندما شاهد أم هانئ منكفئة على نفسها فوق فراش زري وهي ذابلة، نحيلة، لم يُبْقِ المرض الطارئ إلا على عينيها المتقدتين حيوية وذكاءً. سارع إلى إحضار طبيب إسباني من معارفه يدعى «ريكاردو لينثانو» Lenzano، فأمر هذا بتحليل لعاب المرأة وعرض صدرها على الأشعة السينية مع استخلاص صورة شفافة لرئتيها. وحينما تم إنجاز كل ذلك، قرأ الدكتور التقرير المتعلق بتحليل اللعاب فقطب ما بين حاجبيه، لكنه حين فحص الصورة الشفافة، على ضوء مصباح يتدلى من السقف، دعا إلى الاقتراب منه ثم أشار بسبابته إلى حقل واسع في إحدى الرئتين يغطي ثلثيها، وإلى حقل آخر في الرئة الثانية لا يقل عنه إلا يسيراً. لم تستطع ملامح الدكتور إخفاء انشغاله العميق إزاء حالة أم هانئ، فكاد التهامي الوزاني يفقد السيطرة على انفعالاته، لكن الرجل نصحه بالتزام الصبر ودعاه إلى زيارة عيادته ليناقشا أمر المرأة على انفراد.

اقتعد الكاتب، وهو مهموم، مقعداً في مكتب الدكتور «لينثانو»، فلم يتأخر هذا في التعبير صراحة عن قلقه إزاء حالة أم هانئ الصحية، معترفاً أن سلّها، الذي أرجع الإصابة به إلى سنة 1942، قد تفاقم وأن وقت علاجه ضاق كثيراً «لكن لابد من متابعة مستلزمات التطبيب مهما يكن الأمر». هكذا أوصى بأن تخصص للمرأة آنية للشرب والأكل، وأن يكون بصاقها في طست نظيف وليس في خرق أو مناديل، كما أمر لها بأدوية على هيأة نُفاخات، فضلاً عن كمية وافرة من الحقن، مع إيلاء عناية خاصة لمسألة التغذية.

شتاء قاس

حدث ذلك في شتاء 1943 حينما لم يكن عقار «الستربتوميسين» Streptomycine، وهو مضاد حيوي فعال في القضاء على الميكروب المسبب للسل، قد اكتشف بعد[7]، أما السُّل فكان، حسب تعبير التهامي الوزاني، «شَرّ الأمراض التي عُرفت إلى حدّ التاريخ»[8]. كان الكاتب يدرك أن المرض مُعدٍ، لذا اعتورته وساوس واستيهامات، وخالجه خوف الإصابة، فخيّل إليه أنه ميت لا محالة إذا واصل العناية بأم هانئ وزيارتها يومياً دون انقطاع. بيد أنه سرعان ما تناسى كل ذلك عندما نظر إليه من زاوية «الدّوافع الغريبة التي طأطأتْ لها الرأس»، فقرر القيام بكل ما يستطيع من أجل إنقاذ المرأة من براثن الداء. تذكر التهامي الوزاني حينئذ أن المقيم العام الإسباني السابق الجنرال


صفحة داخلية من مخطوط دفتر أم هانئ

اقتعد الكاتب، وهو مهموم، مقعداً في مكتب الدكتور «لينثانو»، فلم يتأخر هذا في التعبير صراحة عن قلقه إزاء حالة أم هانئ الصحية، معترفاً أن سلّها قد تفاقم وأن وقت علاجه ضاق كثيراً



«أسينسيو «Asencio (1939-1941) كان قد وضع مخططاً يرمي لإحداث مصحة بأراضي قبيلة «بني خالد» (ضواحي شفشاون) الواقعة في منطقة متوسطة الارتفاع عن سطح البحر. فرسمت التصاميم، ووضع الحجر الأساسي للمبنى، لكن تم التراجع عن الخطة في عهد المقيم العام «أوركاث» Orgaz (1941-1944) الذي أحدث، عوض ذلك، «جمعية لمحاربة داء السل»، وسعى لإنشاء أجنحة خاصة في مستشفيات منطقة الحماية الإسبانية لمعالجة المصابين به، على أن تقتنى الأسرّة ومستلزمات العلاج بواسطة الأموال التي يتبرع بها المحسنون والهيآت الرسمية والشركات[9]. تذكر التهامي الوزاني أيضاً أن الدكتور «لينثانو» كان قد أخبره، وهما يتجاذبان أطراف الحديث في عيادته، أنه يعالج نحواً من خمسين مريضاً بالسل في حالة خطرة، وأنه يعرف أن عدد المصابين به في تطوان إصابات طفيفة يتجاوز الألف بكثير.

كان شتاء 1943 قاسياً في تطوان: لم تكن قد انصرمت بعد أربع سنوات على نهاية الحرب الأهلية المدمرة التي عرفتها إسبانيا فيما بين 1936 و1939، وكانت رحى الحرب العالمية الثانية دائرة في أوروبا وفي مناطق أخرى من العالم منذ أكثر من ثلاث سنوات عجاف، وهو ما نتج عنه شحّ في الأقوات والسلع، وتناقص مريع في كمية الأدوية المتوفرة في الصيدليات والمستشفيات العمومية. لكن شتاء تطوان تميز في تلك السنة أيضاً بتهاطل أمطار وثلوج، وعناد ريح «الشرقي» التي كانت تهب مثقّلة برطوبة كثيفة غير معهودة، ما أدى إلى ظهور بلل وبقع كثيرة مخضرة في جدران الحجرة التي كانت أم هانئ ترقد بها، إلى أن أخذت جنبات السقف الواطئ تسيل بما يتسرب من مياه الأمطار التي لا يتوقف صبيبها. لاحظ الدكتور «لينثانو» كل ذلك، فعبر عن إشفاقه من سكنى أم هانئ، وتأثيرها السلبي على حالتها الصحية التي لم تكن تزداد، مع مرور الأيام، إلا سوءاً، رغم العلاج الذي كانت المرأة تتلقاه يومياً في «المستشفى المدني»[10].

الطريق إلى طنجة

كانت أم هانئ قوية الشخصية، لذا كانت تبذل أقصى ما في وسعها لتبدو أمام الكاتب مرحة، جذلى، وربما استغرقتها الدعابة أحياناً فهاجت آلامها وخنقها سعال جارح لا يفارقها إلا وهي منهكة خائرة القوى. أما زوجها (م.أ) فكان يبالغ في مطالب النفقة، منتحلا لذلك شتى الأعذار، وهو ما كان يثير سخط أم هانئ التي لم تكن تستطيع كتمان غيظها من تصرفاته، وخاصة إدمانه على

كانت أم هانئ قوية الشخصية، لذا كانت تبذل أقصى ما في وسعها لتبدو أمام الكاتب مرحة، جذلى، وربما استغرقتها الدعابة أحياناً فهاجت آلامها وخنقها سعال جارح لا يفارقها إلا وهي منهكة خائرة القوى.

الشراب. بدا المشهد مثيرا للحزن، باعثاً على الضيق، لذا فكر التهامي الوزاني أن الحل الأمثل يقتضي إنقاذ المرأة من وحدتها وغرفتها التي ترشح بالرطوبة وعشيرها النهم المتلاف، فتصور أن نقلها إلى أحد مستشفيات طنجة قد يخفف من بلائها النفسي ومحنتها الصحية ويعيد إليها الأمل في شفاء قريب. هكذا عمل على نقلها، في سيارة أجرة، إلى «المستشفى الفرنسي» حيث أشرف على علاجها هناك طبيب يدعى الدكتور «كْرامْبْ» Crambes.

كانت طنجة ، في ذلك الوقت، تتوفر على أربعة مستشفيات تديرها الدول الأوروبية المسؤولة عن مراقبة المدينة باعتبارها «منطقة دولية» Zone Internationale. وكان «المستشفى الفرنسي» أقدم تلك المستشفيات : فقد أحدث سنة 1964 في منزل بسيط داخل المدينة العتيقة، قبل أن ينقل في نهاية القرن التاسع عشر (1893) إلى هضبة مرشان، بسبب موقعها المرتفع والصحي. كان المستشفى يتألف من طابقين يضمان غرفة للعمليات ومطعماً ومطبخاً وحماماً، وعشر غرف تحتوي 25 سريراً مخصصة للمرضى الأوروبيين. أما «الأهالي»، الذين لم يكونوا يدفعون مقابلاً لالتحاقهم بالمستشفى، فخصص لهم جناح عام يتألف من 16 سريراً. كان هنالك طبيب جزائري

تحسنت صحة أم هانئ تحسناً طفيفاً بمجرد التحاقها بالمستشفى : فقد وضعت، استثناء، في غرفة خاصة من نوع الغرف المخصصة للأجانب، لها نافذة تطل على حقول وحدائق غناء

يشرف على علاج المغاربة رفقة ممرضة مسلمة، أما الأجانب فكان يشرف على علاجهم طبيب فرنسي، ويقوم على تمريضهم أخوات راهبات ينتمين إلى الكنيسة الفرانسسكانية.

تحسنت صحة أم هانئ تحسناً طفيفاً بمجرد التحاقها بالمستشفى : فقد وضعت، استثناء، في غرفة خاصة من نوع الغرف المخصصة للأجانب، لها نافذة تطل على حقول وحدائق غناء ويتسرب منها نور الشمس ردحاً من النهار، كما كانت الممرضة المسلمة حريصة على العناية بها وخاصة عندما لاحظت عزوف الممرضات الراهبات عن الرفق بها بل قسوتهن عليها أحياناً لسبب حارت في تفسيره. ويبدو أن التهامي الوزاني آثر إخفاء موقع المستشفى عن زوج أم هانئ حرصاً على عدم إثارة أشجانها عند رؤيتها له، لكن (م. أ) لم يلبث أن اهتدى إلى المكان، فكان لا يكف عن التردد عليه، مقتحماً المستشفى ليل نهار، رغم صرامة مقتضيات الزيارة وضوابطها.

مصاريف باهظة

كان التهامي الوزاني يتفرغ لزيارة أم هانئ يومين من كل أسبوع، هما الأربعاء والخميس، وكان يستعمل في تنقله بين تطوان وطنجة حافلة نقل عمومية. وبما أن الانتقال بين المدينتين كان يعني العبور من

منطقة الحماية الإسبانية إلى «المنطقة الدولية»[11] فإن المسافر كان مضطرا إلى إبراز جوازسفره لدى المكلفين بالمراقبة في «ديوانة البرج»، والخضوع لإجراءات التفتيش التي كانت بالغة الصرامة نظراً لتفشي تهريب السّلع والأموال. غير أن التهامي الوزاني لم يلبث أن كسب عطف وتغاضي ضابط إسباني مكلف بالمراقبة هناك، وهكذا تمكن من القيام، في كل مرة، بنقل ما يعادل الألف أو الألفي بسيطة[12] لدفع مصاريف «المستشفى الفرنسي» التي كانت، بسبب الوضع الخاص لأم هانئ به، باهظة «لن يطيقها إلا من كانت صناديق الحرب مفتوحة في وجهه يغترف منها ما أراد. ولقد كنا، بحمد الله، من هذا الصنف، فما نبالي بزيادة صفر واحد إلى اليمين: فالمائة والألف سيان».

إنه لا يجب حمل اعتراف التهامي الوزاني هذا على محمل المبالغة: إذ يتعلق الأمر حقيقة بفترة رخاء مادي مثيرة عرفها الكاتب، باعتباره صاحب جريدة، في سياق سعي بعض الدول الأوروبية، إبان احتداد الحرب العالمية الثانية، إلى احتلال مواقع إعلامية نافذة[13] في مناطق مؤثرة على مجرى الحرب. هكذا قام الألمان والإنجليز، كل على حدة، بإجراء اتصالات سرية مع التهامي الوزاني قصد استخدام أسبوعية «الريف» منبراً

إنه لا يجب حمل اعتراف التهامي الوزاني هذا على محمل المبالغة: إذ يتعلق الأمر حقيقة بفترة رخاء مادي مثيرة عرفها الكاتب، باعتباره صاحب جريدة، في سياق سعي بعض الدول الأوروبية، إبان احتداد الحرب العالمية الثانية، إلى احتلال مواقع إعلامية نافذة

لنشر أخبارهم وتحليلاتهم لمجريات الحرب مقابل «مبالغ محترمة» ومساعدات تقنية[14].

الحرب والأموال

كانت رحى الحرب النفسية بين ألمانيا ودول المحور من جهة، والحلفاء من جهة أخرى، تدور على جميع الأصعدة، خاصة الإذاعات والصحف. لذا اقترح قنصل ألمانيا في تطوان على التهامي الوزاني اللقاء به في منزل السيد أحمد بن محمد البقالي (1890؟ -1969)، المعروف بولائه للنازية، قصد التشاور في شأن تزويد جريدة «الريف» بأخبار تعكس وجهة النظر الألمانية، كما عرض الإنجليز من جهتهم، عبر «وسيط» موثوق، نشر أخبار تبرز وجهة نظر الحلفاء في الحرب. كانت «الريف» أسبوعية مستقلة، لكن الكاتب، بسبب موقعه في حزب الإصلاح الوطني، كان ملزماً باستشارة أصدقائه قبل الإقدام على فعل أي شيء. غير أن معرفته المسبقة بأنهم كانوا سيقترحون عليه رفض العرض البريطاني، الذي لم تكن استخبارات الحماية الإسبانية بدورها لتنظر إليه بعين الرضى، جعلته يؤثر خيار الانفراد بالرأي، ويغامر بركوب المركب الصعب واللعب بالورقتين الألمانية والبريطانية معاً، موقداً، حسب تعبيره، «شمعة للرحمان

وأخرى للشيطان» رغم تحذير الإنجليز له، ضمنياً، من مخاطر «العمالة المزدوجة» إبان الحروب. نتيجة لذلك توترت علاقة التهامي الوزاني بأصدقائه في حزب الإصلاح الوطني فقدم استقالته من كافة مهامه، لكن عبد الخالق الطريس، زعيم الحزب، رفض الاستقالة، وإن لم يفلح في ردم الهوة التي أخذت في الاتساع بين الكاتب وتوجهات الحزب السياسية في تلك الفترة، وهي الهوة التي صارت، مع مرور الأيام، عزوفاً عميقاً عن كل التزام يرمي إلى تقليص حرية التصرف الفردية[15].

وفيات مفاجئة

لبثت أم هانئ في المستشفى بضعة شهور قام الدكتور «كرامبْ» خلالها بتشخيص حالتها، حيث عرض صدرها على الأشعة السينية، في أبريل ويونيو 1943، فلاحظ أن انتشار الداء في رئتها اليسرى قد تم حصره مؤقتاً، أما في الرئة اليمنى فقد واصل انتشاره وإن بوتيرة متباطئة. وإذا كانت درجات الحمى تناقصت بشكل ملحوظ، فإن تغذية المرأة لم تكن بالقدر الكافي، وهو ما كان يضعف من تأثير مفعول مختلف العلاجات عليها. وخلص الدكتور «كرامب»، في تقرير مخطوط موجّه إلى أحد الأطباء ومؤرخ في 10 يوليو 1943، إلى أن حالة أم هانئ الصحية

لبثت أم هانئ في المستشفى بضعة شهور قام الدكتور «كرامبْ» خلالها بتشخيص حالتها، حيث عرض صدرها على الأشعة السينية، في أبريل ويونيو 1943، فلاحظ أن انتشار الداء في رئتها اليسرى قد تم حصره مؤقتاً

تستدعي نقلها عاجلا إلى مصحة في موقع متوسط الارتفاع «مادام طقسا تطوان وطنجة غير مناسبين لها».

لم يكن تفاقم حالة أم هانئ الصحية يعني بصورة آلية، تدهور صحتها النفسية؛ فقد كانت، إبان الأسابيع الأولى من مقامها بالمستشفى، تقضي حصة هامة من وقتها في عيادة المريضات الأخريات المتواجدات به سواء كنّ مسلمات أم مسيحيات أم يهوديات، حيث دأبت وإياهن على تجاذب أطراف الحديث عن عللهن، وتقاسم آلامهن، وهو ماكان يمنح أم هانئ بعض السلوى عن همومها الخاصة ويرفع معنوياتها لمقاومة الداء. لكن ما كان يحدث أحياناً بالمستشفى من وفيات مفاجئة سرعان ما كان ينزل بهواجسها إلى الحضيض، ويقض مضجعها ليلاً، خاصة أن غرفتها، لسوء الحظ، كانت ملاصقة لمستودع الأموات. هكذا روت لصديقة لها عادَتْها أنّ إحدى المريضات الإسبانيات عاجلتها المنية إثر عملية جراحية بسيطة، فوضع جثمانها في مستودع الأموات، وهناك قضى زوجها الليل كله وهو يصلي وينتحب حزناً عليها، فيما باتت هي مؤرقة من شدة الرهبة، إلى أن أشرقت شمس اليوم التالي. لقد بذل التهامي الوزاني كل ما في وسعه لنقل أم هانئ إلى غرفة أخرى في جناح آخر. لكن

جهوده لدى المكلفين بإدارة المؤسسة باءت بالفشل، وهو ما جعله يستشيط غضباً ويقرر إخراج المرأة من المستشفى، واستيداعها في منزل تقيم به أسرة من معارفه لا ذرية لها، نظير تعويض مادي لا يقل عن المصاريف التي كان يدفعها شهرياً لإدارة المستشفى.

طلاق واستقالة

كان منزل السيد العوامي متواضعاً، واطئاً، ولم يكن نائياً عن البحر، لذا كانت حركة الرياح تحمل إليه مزيداً من الرطوبة ونتانة روائح الواد الحار الذي ينصب في المياه المالحة، وهو ما كان يضاعف من معاناة أم هانئ التي لم تكن تجد سلواها إلا في زيارات التهامي الوزاني لها، أو في الخصومات الصبيانية التي كانت تحدث بين السيد العوامي وزوجته، والتي لم تكن في الواقع سوى دعابات عجوزين غايتها كسر إيقاع الرتابة والعزلة. لكن أم هانئ صعقت ذات يوم عندما اهتدى زوجها إلى المنزل الذي كانت تقيم به في حي «القصبة» : هكذا عاد (م.أ) مجدداً إلى ممارسة سلوكاته الابتزازية وذلك ما جعل المرأة، بما «فطرت عليه من نفس عالية»[16]، تضيق ذرعاً به، وتلتمس من التهامي الوزاني أن يبحث لها عن مخرج يخلصها من ورطتها معه، فاقترح عليها أن تختلع نفسها منه مقابل تعويض مجز كان مستعداً لدفعه.

هكذا تمت إجراءات الطلاق.

ازدادت حالة أم هانئ سوءاً وهي في عزلتها بمنزل السيد محمد العوامي، وذلك ما ضاعف من تشاؤم التهامي الوزاني الذي أدرك مستسلماً أنه «أصبح شخصاً آخر»، أن عنايته بالمرأة وتردده المستمر عليها في طنجة صرفاه عن الممارسة العادية لشؤونه، وخاصة إدارة المعهد الديني. وبما أنه كان يربأ أن يوصف بالتهاون في أداء مهامه، فقد قدم استقالته من مشيخة المعهد، وطلب الاستيداع الاختياري، وتخلص من كل مسؤولية إدارية. لقد لاحظت زوجته (ر. ب) بدورها إهماله شبه الكلي لشؤون بيته، الناتج عن تغيبه المستمر عن تطوان، فبادرت إلى الإمساك بزمام الأمر، وكلفت رجلاً بتحصيل مداخيل كراء المنازل، التي يملكها زوجها، لحسابها بغية التصرف فيها لتسديد نفقات البيت اليومية، تعليم ولديهما (ع) و(م) اللذين كانا يتابعان دروسهما في مدرسة إسبانية حرة هي «أكاديميا لاخينيرال»[17].

مقالة عن داء السل

بيد أن كل هذه المشاكل، للمفارقة، لم تؤثر كثيراً على عمل التهامي الوزاني كصحفي وكاتب :

عنايته بالمرأة وتردده المستمر عليها في طنجة صرفاه عن الممارسة العادية لشؤونه، وخاصة إدارة المعهد الديني. وبما أنه كان يربأ أن يوصف بالتهاون في أداء مهامه، فقد قدم استقالته من مشيخة المعهد، وطلب الاستيداع الاختياري،

فقد واصل إصدار «الريف» منتظمة على قدر ما كانت تسمح به الرقابة الصارمة على أخبار الحرب، كما شرع في تأليف كتاب جديد يحمل عنوان «فوق الصهوات» (1943) تناول فيه، رواية عن جدته السيدة فاطمة علوش، الأدوار التي قام بها أسلافه الشرفاء الوزانيون في مجرى تاريخ المغرب العام وتاريخ تطوان. بل إن عطفه على أم هانئ جعله يقاسم كل المصابين بداء السل معاناتهم فيكتب مقالة عن «خطر داء السل»[18] وصف فيها أعراضه وشروط علاجه، مشيراً، بصورة ضمنية، إلى ضرورة إحداث مصحة في ضواحي تطوان تختص بعلاج المسلولين.

في هذه الأثناء من صيف سنة 1943 أصيب الكاتب بنزلة حمى شديدة الوطأة ظهرت علاماتها على شكل بقع حمراء غطت بشرته، فاعتقد أنه أصيب بالتيفويد. كان هذا الداء قد استشرى بصورة ملحوظة في تطوان إبان تلك الفترة، فاتخذت المصالح الصحية بالمدينة إجراءات صارمة تقتضي نقل كل مصاب إلى معزل عمومي أعد لذلك، وأباحت لرجال الصحة العامة اقتحام البيوت عنوة فيما إذا بلغهم وجود أحد المصابين بها. هكذا كتم أصدقاء التهامي الوزاني خبر المرض فيما بينهم، واكتروا سيارة أجرة نقلوه على متنها خفية إلى طنجة حيث أدخل «المستشفى الفرنسي» قصد إجراء فحوص مدققة. لم تمض بضع ساعات على وصول الكاتب حتى علمت أم هانئ بالنبأ، فتحاملت على نفسها وخفَّت لزيارة صديقها الذي لامها على مغادرة المنزل رغم نصائح الطبيب لها بالتزام السكينة وعدم الانفعال.

السفر إلى «روندة»

دلت التحاليل التي أجريت في «معهد باستور» بمرشان على أن الإصابة كانت طفيفة، ولا تتطلب سوى الركون إلى الراحة بضعة أيام، فاغتنم التهامي الوزاني مقامه بطنجة لمواصلة العناية بأم هانئ التي لم تلبث حالتها، كما توقع، أن تدهورت تدهوراً خطيراً. استشار الدكتور «كرامبْ» مجدداً، فذكّره هذا الأخير بنصيحته السابقة وزوّده بتقرير ضافٍ، وحينئذ قرر الكاتب نقل المرأة إلى مصحة للأمراض الصدرية بمدينة «روندة» (إسبانيا) الواقعة في إقليم مالقة وسط جبال «سرّانية» Serrania فعقد عليها يوم 11 شتنبر 1943 قبل الإبحار في اتجاه الجزيرة الخضراء. كانت (ر. ب) لاتزال في عصمته، وكان قد ذرّف على الأربعين، فيما كانت أم هانئ في العشرين من عمرها.

حل الزوجان بمدينة (روندة) بعد سفر متعب على متن قطار صغير،

واصل إصدار «الريف» منتظمة على قدر ما كانت تسمح به الرقابة الصارمة على أخبار الحرب، كما شرع في تأليف كتاب جديد يحمل عنوان «فوق الصهوات» (1943) تناول فيه، رواية عن جدته السيدة فاطمة علوش، الأدوار التي قام بها أسلافه الشرفاء الوزانيون

فترك التهامي الوزاني أم هانئ في الفندق الواقع في حي «إيلميركانتيو»، وخرج قاصداً عيادة الدكتور «فرناندو موريل» Morel Fernando، أخصائي الأمراض الصدرية، وهو يتأبط تقرير الدكتور «كرامب» ويتذكر بأسى منذر بالشؤم صديقه الحاج عبد السلام بنونة، الذي كان مصاباً بداء السل أيضاً، والذي قضى نحبه في هذه المدينة قبل ثماني سنوات. وعندما قرأ الدكتور «موريل» التقرير المتعلق بحالة أم هانئ، حدد يوم 30 شتنبر موعداً لإخضاعها لفحوص شاملة، ثم نصح التهامي الوزاني بأن تتجنب المريضة كلَّ نشاط مضن، وأن تكتفي بجولات قصيرة في الهواء الطلق وفي أماكن ظليلة. لم تكن أم هانئ تنام الليل من السعال الذي يمسك بخناقها، فإذا حل النهار قضته متعبة مرهقة، لذا لم تكن تغادر الفندق إلاّ لماماً.

خاتمة

ليس هناك في وثائق التهامي الوزاني التي تمكنت من الاطلاع عليها، ولا في سرود أصدقائه ومجايليه الذين التقيت بهم، ما ينبئ عما حصل بعد ذلك : هل ذهب الكاتب فعلاً صحبة أم هانئ إلى موعد الدكتور «موريل» في الساعة الرابعة من عصر يوم 30 شتنبر 1943؟ وإذا كان الأمر كذلك فماذا كانت نتيجة

«الريف»، الصفحة الأولى
1944/10/20

وعند انقضاء عشرة أيام على حدث الوفاة، نشر الكاتب على ثلاثة أرباع الصفحة الأولى من جريدة «الريف» (20/ 10/ 1944) مرثية نثرية حزينة لأم هانئ تحت عنوان «وقفة على الضريح»

الفحص؟ هل نصح الدكتور «موريل» التهامي الوزاني بإدخال أم هانئ إلى مصحة الأمراض الصدرية لمواصلة العلاج؟ أم أنه أشار عليه، خلافاً لذلك، بضرورة العودة إلى تطوان بعد أن أصبحت حالة المرأة ميؤوساً منها؟

إنها أسئلة لا جواب عليها في الوقت الراهن. كل ما نعرفه اليوم هو أن أم هانئ عاشت سنة كاملة عقب سفرها إلى (أو عودتها من) «روندة»، وأنها قضت نحبها ليلة العاشر من أكتوبر سنة 1944 [19] عن سن تناهز الحادية والعشرين، فغُسل جثمانها، ثم كُفّن، باقتراح من التهامي الوزاني، في حلة بيضاء كانت في الأصل ثوباً اقتنته الراحلة من مدخراتها وأهدته لزوجها ليخيط منه جلباباً له.

وعند انقضاء عشرة أيام على حدث الوفاة، نشر الكاتب على ثلاثة أرباع الصفحة الأولى من جريدة «الريف» (20/ 10/ 1944) مرثية نثرية حزينة لأم هانئ تحت عنوان «وقفة على الضريح» عبّر فيها عن تفجّعه على رحيل تلك المرأة التي «كانت غريبة في الدنيا، لا تجد أمّاً ترفق بها ولا أختاً تسلّيها» والتي محضته حباً صادقاً «كانت الأيام لا تزيده إلاّ قوة ونضرة» وكيف أن ذكراها «ستظل في قلبي كالنار الموقدة يزداد لهبها كلما وقع بصري على ما يحمل ذكريات، وينطقُ بما لا يفهم حديثَه إلا نفسٌ

واحدة، ذهب أحد شقيها وغاب تحت التراب، واختفى كما تختفي الشمس إذا توارت في الحجاب».

لقد دأب التهامي الوزاني على زيارة قبر أم هانئ كلما سنحت الفرصة أو هاجت ذكرياته. وخلال زياراته المتكررة، التي يحتمل أن تكون قد تتالت بوتيرة متباعدة بعد زواجيه الرابع (1944) والخامس (1946) وإلى حين وفاته (1972)، لم يكن الكاتب ليهتم إلى أن القبر، الذي سهر بنفسه على تزيينه بالزليج، لم يكن يتوفر على شهادة كتب عليها اسم المرأة

لقد دأب التهامي الوزاني على زيارة قبر أم هانئ كلما سنحت الفرصة أو هاجت ذكرياته.

وتاريخ وفاتها. والواقع أن الكتابة على الشواهد لم تكن بالأمر المتداول في تطوان حينئذ، بل كانت شبه استثناء، وهو ما أدى إلى ضياع هوية عدد لا يحصى من القبور. وبما أن التعتيم طال ذكرى أم هانئ، فقد عرف قبرها إهمالاً متنامياً، إلى أن غدا من بالغ الصعوبة التعرف عليه في الوقت الراهن.

لقد حاولت ذلك في صيف سنة 2001، لكن محاولاتي كافة باءت بالفشل.

هوامش

1) من عادة سكان تطوان زيارة قبور موتاهم كل خميس.

2) أو أفْرِيدْ حسب بعض الروايات.

3) جريدة مستقلة أسسها التهامي الوزاني سنة 1936.

4) ولد بتطوان سنة 1918، وقضى نحبه بها سنة 1983 إثر حادثة سير.

5) هي زوجته الثانية : عقد عليها سنة 1922، وطلقها في 31 مارس 1950.

6) أنظر، ضمن الملاحق المرفقة، نسخة من غلاف مخطوط «دفتر أم هانئ» وصفحة من صفحاته الداخلية.

7) سيكتشف سنة 1944.

8) «الريف» : 21/ 6/ 1943.

9) «الريف» : 20/ 2/ 1942.

10) أحد مستشفيين كانت تطوان تتوفر عليهما في ذلك الوقت.

11) رغم احتلال الإسبان لطنجة فيما بين يونيو 1940 وأكتوبر 1945 بحجة دعم حيادها.

12) كانت البسّيطة الإسبانية عملة متداولة في طنجة، شأنها في ذلك شأن الفرنك المغربي. والملاحظ أن الإسبان، إثر احتلالهم للمدينة، عمدوا إلى إصدار بسيطة ورقية خاصة بالمنطقة الدولية.

13) روى التهامي الوزاني في مخطوط «بين صديقين» (1955) أن المقيم العام الإسباني بيكبيدير (1936 ـ 1937) كان يقول : «إن أول ما أهتم له، إذا أصبح الصباح، ماذا عسى أن تكون قد كتبته (الريف)...».

14) تزويد الجريدة بالورق ومداد الطباعة.

15) يقول التهامي الوزاني في مخطوط «بين صديقين» (1955) : «كم أدركت خطئي في اقتحام مقتحم الحزبيات».

16) «وقفة على الضريح». «الريف» : 20/ 10/ 1944.

17) أسها الأستاذ خاثينطو راميريث في أوائل الأربعينات، وأشرف بنفسه على إدارتها، قبل أن يعمد إلى إغلاقها في أواخر الخمسينات.

18) «الريف» : 21/ 6/ 1943.

19) هناك إشكال يتعلق بتاريخ وفاة أم هانئ : ففي مذكرات التهامي الوزاني المخطوطة «بين صديقين»، وقد دونت سنة 1955، ورد أن وفاتها كانت يوم 10 غشت 1944. وهو التاريخ الذي أثبتته وثيقة «اقتراح المعاش» (Proposition de pension) التي وقعها التهامي الوزاني بتاريخ 23 غشت سنة 1966. غير أن مذكراته المسجلة في مخطوط «دفتر أم هانئ» (وهي غير مؤرخة، وإن كان من المرجح أنها كتبت في أواسط الأربعينات) تشير إلى أن المرأة توفيت يوم 10 أكتوبر 1944. وبما أن نص «وقفة على الضريح» نشر بجريدة «الريف» في 20 أكتوبر 1944، فإنه من البديهي أن التاريخ المدون في «دفتر أم هانئ» يطابق الحقيقة. لكن تبقى التساؤلات التالية واردة : هل يتعلق الأمر بسهو؟ أم أن التهامي الوزاني نقل في وثيقة «اقتراح المعاش» تاريخ الوفاة المسجل في مخطوط «بين صديقين» دون أن يتحرى التاريخ الحقيقي؟ أم أنه تعمد تقديمه شهرين (من أكتوبر إلى غشت) لأسباب نجهلها؟

II ـ المتصوف والماسوني

مدخل ثانٍ

في مقالته القصيرة التي تحمل عنوان «التهامي الوزاني بقلم التهامي الوزاني»[1]، لخّص الكاتب المغربي (1903 ـ 1972) أبرز مسارات حياته العملية والإيديولوجية والوجدانية، لكنه تغاضى لسبب من الأسباب، عن الإشارة إلى حدث انخراطه في الماسونية في أوائل الثلاثينات من القرن الماضي، رغم أهمية ذلك الحدث الذي كادت عواقبه أن تكون وخيمة. لقد لاحظ المؤرخ محمد بن عزوز حكيم في العدد المكرس للتهامي الوزاني من صحيفة «الحياة»[2] التي يصدرها بين الحين والآخر أنه لم يجد في مذكرات الكاتب «أية إشارة إلى انتمائه لمنظمة الماسونية العالمية»[3]، والواقع أن هنالك إشارات مسهبة إلى هذا الموضوع في مخطوطي «بين صديقين» (1955) و«دفتر أم هانئ» (غير مؤرخ) اللذين اعتمدنا في هذه المقالة على ما ورد فيهما، وعلى ما ورد في روايات شفوية استقيناها من بعض أصدقاء التهامي الوزاني، وكذا على بعض الوثائق العسكرية المتصلة بالحياة المهنية للضابطين الإسبانيين اللذين مهدا للكاتب سبل الانخراط في المحفل الماسوني.

ضرب من المغامرة

يبدو أن الغليان المذهبي الذي سبق قيام الجمهورية في إسبانيا سنة 1931 ساعد على بروز جوٍّ من حرية التعبير العقدية، وهو ما حدا بالماسونية إلى أن تواصل انتشارها هنا وهناك على هيأة محافل منتمية في معظمها إلى «محفل الشرق الأعظم الإسباني»، وموزعة على أقاليم عديدة من بينها منطقة الحماية، حيث أحدثت في تطوان ثمانية محافل انتسب إليها كبار موظفي الدولة الحامية، وبعض ضباط الجيش، وثلّة من اليهود، فضلا عن لائحة من الوطنيّين المغاربة الذين وجدوا في الانتماء إلى محفل «تطوان» فرصة مواتية لشرح مواقفهم السياسية والدفاع عن مطالبهم المستعجلة.

لم يكن التهامي الوزاني يجهل ما يتيحه الانخراط في سلك الماسونية من فرص للحوار والاطلاع على الرأي الآخر. كان يدرك في أعماقه أن الأمر

في مقالته القصيرة التي تحمل عنوان «التهامي الوزاني بقلم التهامي الوزاني»[1]، لخّص الكاتب المغربي أبرز مسارات حياته، لكنه تغاضى لسبب من الأسباب، عن الإشارة إلى حدث انخراطه في الماسونية في أوائل الثلاثينات من القرن الماضي

ضرب من المغامرة، لكنه كان ميّالاً بطبعه إلى كل مغامرة غايتها المعرفة. أليس العلم بالشيء أفضل من جهله؟ ثم إنه لن يكون الوطنيّ الوحيد الذي فعل ذلك: هناك صديقه الحاج عبد السلام بنونة، وهناك أيضاً الحسين بن عبد الوهاب الذي انخرط، وهو طالب في كلية دار العلوم بالقاهرة، في محفل «الأخوة»، وارتقى فيه إلى مرتبة «أستاذ». صحيح أن العديد من الماسونيين الإسبان كانوا استعماريين، تسيطر على أمزجتهم نزعة الاستعلاء القومي، مع أن الماسونية، نظريّاً، تدعو إلى التسامح، وتتعالى على كل تعصّب قومي أو ديني. بيد أن هؤلاء الإسبان كانوا يؤاخذون المغاربة أيضاً على حماستهم الوطنية التي تشكل، في اعتقادهم، النقيض المباشر للروح الكونية التي تنادي بها الماسونية الحقة. لقد كان هناك جدل كبير يدور بين أعضاء بعض المحافل والألواح يكتسي طابعاً عقدياً صرفاً، لكن العديد من هؤلاء لم ينتسب إلى الماسونية لأهداف إيديولوجية فحسب، وإنما لغاية تحقيق منافع آنية أيضاً.

ضابط متفتح الفكر

ظل التهامي الوزاني متردداً إزاء الانخراط في الماسونية مدة من الزمن، إلى أن حسمت الظروف تردده: فإثر طلاقه من زوجته الأولى (1922)، اقترن الكاتب بالسيدة رقية بريشة، وكانت أرملة ورثت عن زوجها عبد الكريم بن جلون منزلاً في حي «زيانة» يحيط به بستان وارف، فقرر الزوجان الإقامة فيه. وذات يوم اكترى ضابط إسباني شاب، في حوالي الثلاثين من عمره، المنزل المحاذي لمنزل الزوجين، لا يحول بين بستانيهما إلا حاجز قصير من قصب: كان الضابط يدعى كريسطوبال دي لورا إي كاسطا نييدا، وكان قبطاناً في سلاح المشاة من مواليد بلدة «سان فرناندو» (قادس) سنة 1896[4]. تعرف عليه التهامي الوزاني ذات مساء خريفي حين كان يتجول في بستان منزله، وبما أن الكاتب كان قد شرع حديثاً في تعلّم اللغة الإسبانية (1929) فقد سعى إلى جاره، وحاول مخاطبته بلغته، لكنه فوجئ بأن مخاطبه كان يتحدث الدارجة المغربية.

هكذا أخذ الرجلان يتجاذبان أطراف الحديث، وحينها علم التهامي الوزاني أن الضابط الإسباني كان في وضعية تقاعد مع تحديد الإقامة بعد أن وُجّهت إليه تهمة «التمرّد العسكري» في يونيو 1931[5]، وأنه لم يكن يقيم وحده في البيت وإنما رفقة خليلته التي كانت غريبة الأطوار

هكذا أخذ الرجلان يتجاذبان أطراف الحديث، وحينها علم التهامي الوزاني أن الضابط الإسباني كان في وضعية تقاعد مع تحديد الإقامة بعد أن وُجّهت إليه تهمة «التمرّد العسكري» في يونيو 1931[5]، وأنه لم يكن يقيم وحده في البيت وإنما رفقة خليلته التي كانت غريبة الأطوار: تؤمن بالسحر والعين، ولا تفتأ تبخّر أركان المنزل وزواياه درءاً لكل مكروه.

لاحظ الكاتب أن كريسطوبال دي لورا كان متفتح الفكر، واسع الاطلاع، يصغي إلى مخاطبه باهتمام، ويتقبل النقد الذي يوجه إلى إسبانيا بتفهم، وإن كان مقتنعاً بأن بلاده لا تروم سوى إنفاذ الإصلاحات التي يتطلّبها دورها كدولة حامية. لقد كان الضابط الإسباني متيقناً كذلك بأن مطالب الوطنيين المغاربة في مجملها معقولة، لكنه لم يكن يدرك سبباً لحالة الاستعجال التي تَسِم تصرفاتهم.

إثر التعارف الذي تم بينهما، شرع الرجلان في التزاور بعدما استحكمت بينهما أواصر المودة. وذات يوم دعا التهامي الوزاني القبطان كريسطوبال دي لورا لتناول طعام العشاء معه، وحينئذ قدّم له بعض أصدقائه الوطنيين الذين دعاهم للتعرف عليه، فاكتشف الكاتب مندهشاً أن الضابط الشاب كان يعرفهم واحداً واحداً، وأنهم كانوا بدورهم يعرفونه، بل كانوا يُكْبِرون فيه نظره البعيد، وجرأته، وصدره الرحب أثناء المناقشة.

الزاوية والمحفل الماسوني

ذات يوم ماطر دعا القبطان كريسطوبال دي لورا التهامي الوزاني للالتحاق به في بيته، وذلك بغية تزجية الوقت «فالمساءالشتوي في تطوان طويل». شرع الرجلان يتحدثان في مواضيع مختلفة، لكن الضابط الإسباني، الذي لم يكن يجهل شيئا عن معتقدات جاره، لم يفتأ أن مال إلى الحديث عن التصوف، فاعتبر الزاوية «أشبه بجمعية روحية يتفق أفرادها على رموز سلوكية خاصة، ويحتلون فيما بينهم مراتب معلومة». بعد ذلك انصرف إلى القول بأن أوروبا، ومنذ أواسط القرن السادس عشر ميلادي، عرفت ظهور جمعيات من هذا القبيل، لكن هدفها لم يكن دينيا ضيقا، وإنما يتوخى إشاعة أخوة إنسانية تتجاوز العوائق القومية والدينية، وتسمو إلى معتقد كونيّ غايته المركزية إسعاد البشر كافة. ثم أضاف قائلا بأن المتصوفة الشرقيين، وخاصة في تركيا، كانوا أقدر المسلمين على فهم مرامي هذه الجمعيات نظرا لوجود هدف إنساني مشترك بينها وبين «تكاتهم» (زواياهم)، وهو ما أدى إلى انخراطهم فيها، وقيامهم بدور إيجابي في التعريف بالغايات الإصلاحية التي ينوون إدخالها على مجتمعاتهم. إثر ذلك أبرز الضابط الإسباني أن محافل تلك الجمعيات الماسونية وجدت صدى محمودا في العديد من البلدان الإسلامية، فاستحدثت نظائر لها في مصر وتونس، وحتى في المغرب، ملاحظاً أن انخراط الوطنيين المغاربة في أحد المحافل سيخرجهم من عزلتهم، وسيمكنهم من الحصول على «منافع ثمينة».

أبرز الضابط الإسباني أن محافل تلك الجمعيات الماسونية وجدت صدى محمودا في العديد من البلدان الإسلامية، فاستحدثت نظائر لها في مصر وتونس، وحتى في المغرب، ملاحظاً أن انخراط الوطنيين المغاربة في أحد المحافل سيخرجهم من عزلتهم

كان التهامي الوزاني يصغي باهتمام إلى حديث الضابط الإسباني، لكن طرقاً على الباب لفت انتباهه : هكذا لم تمض بضع ثوان حتى لمح ضابطاً آخر يدخل وهو يخلع معطفه الواقي من المطر. انتصب القبطان واقفاً ثم حيّا الوافد تحية عسكرية، قبل أن يقدمه للكاتب قائلاً : إنه المقدَّم ميغيل لوبيث براڤو خير الدو (1895) [6]. صافحه التهامي الوزاني كمن يتعرف عليه لأول مرة، لكن الظنون لم تلبث أن خامرته، وحينها أدرك أنه كان قد تعرف عليه منذ بضع سنوات في ظروف أثارت حفيظته.

حملات نهب شرسة

كان ميغيل لوبيث براڤو في ذلك الوقت (حوالي سنة 1925) قبطاناً في سلاح المشاة مكلفا بمهمة المراقبة العسكرية لقبائل الحوز، وهي القبائل التي كانت تستوطن الأراضي الممتدة بين تطوان وسبتة عبر المَلَّيِّين. وكان الشيخ إدريس الحرّاق (1879 ـ 1934)، قطب الزاوية الحراقية وصديق التهامي الوزاني، يقوم بالوساطة بين شيوخ قبيلة بني سالم الحوزية، الذين كانوا من أتباع زاويته، وبين المراقب العسكري الشاب كلما حدث طارئ عنيف يستوجب ذلك، فكان الكاتب يرافقه على مضض، ويوجه انتقادات صريحة لتصرفاته الممالئة لجيش الاحتلال. وعندما نما إلى مسامع القبطان ميغيل لوبيث براڤو ما كان التهامي الوزاني يشيعه في مجالسه عن حملاته الشرسة لنهب قطعان أغنام وماعز وأبقار وخيول القبائل الحوزية وتدمير قراها حرقا[7]، سعى إلى رشوته والتودد إليه، لكن الكاتب رده رداً عنيفاً.

لم يكن مجيء المقدَّم ميغيل لوبيث براڤو إلى منزل مرؤوسه في ذلك المساء من قبيل الصدفة : كان القبطان كريسطوبال دي لورا قد حدّث المحفل الماسوني عن شخصية جاره، وعن أهمية استدراجه للانخراط في المحفل نظراً لما كان يتمتع به من تسامح ومن علاقات متينة بالوطنيين والأوساط الدينية على السواء. وكان المقدَّم ميغيل لوبيث براڤو حاضراً حينئذ، فتذكر أنه كانت له سوابق معرفة بالرجل، وأراد أن يتأكد أنه هو الشخص المعني، فعرض على القبطان دي لورا أن يدبر له أمر اللقاء به. لقد كان الماسونيون يتحرّون بالغ التحري عن شخصيات من يتم ترشيحهم للانخراط في أحد المحافل. وبما أن الترشيح يتطلب تزكية مزدوجة، فإن شهادة المقدَّم كانت ضرورية وحاسمة.

لقد كان الماسونيون يتحرّون بالغ التحري عن شخصيات من يتم ترشيحهم للانخراط في أحد المحافل. وبما أن الترشيح يتطلب تزكية مزدوجة، فإن شهادة المقدَّم كانت ضرورية وحاسمة.

في مساء يوم 9 ماي 1932[8]، جاء القبطان كريسطوبال يدعو التهامي الوزاني لمرافقته. وجدا في

انتظارهما سيارة خاصة فامتطياها، وعندما ترجلا منها بعد حين ألفيا أمامهما باباً به نقوش وزخارف، ففتح لهما. ودلفا إلى دهاليز، ثم صعدا سلالم، وانحدرا إلى غيرها، وكانت معتمة، لولا بعض الأضواء الخافتة التي تتدلى من سقوف مقوسة. إثر ذلك وصلا إلى ساحة فسيحة مزدانة بعدّة تماثيل فتوقف القبطان عند تمثال «مينيرڤا» وقال: «هذا رمز العلم والحكمة». وقبل أن يواصلا السير، أشار القبطان إلى السقف الذي يظلّل الساحة قائلاً: «انظر. ألا ترى ذلك النور الذي ينبعث من شيء شبيه بقرص الشمس؟ إننا نستضيء به مثلما تستضيء البشرية كافة بشمس واحدة، براها مهندس هذا الكون الأعظم. نحن هنا إخوة في هذا النور، وقد أحببنا أن تنضم إلى جماعتنا».

الانخراط في المحفل

ما كاد التهامي الوزاني والقبطان كريسطوبال يتوسطان القاعة حتى هب نحوهما ثلاثة أشخاص ائتزروا بما يشبه المناديل المطرزة بالوشي، ثم شرعوا في استنطاق الوافد الجديد. شعر التهامي الوزاني بنوع من الارتباك في بادئ الأمر، لكن ثقته في رفيقه جعلته يستعيد طمأنينته، فعزم في قرارة نفسه على أن يكون ماسونياً عن قناعة، مثلما كان متصوفاً عن قناعة يؤمن بعصمة الشيخ وكرامات المجاذيب. قدمت له ورقة الانخراط فوقع عليها فوق طاولة رصفت عليها نسخ من القرآن والإنجيل والتلمود، ثم تسلّم كتبا وملفات زينت أغلفتها بالمثلث الوضاء والفرجار والجفن المدرجة داخله. حدثه رفيقه عن الرتب الثلاث التي يندرج فيها المنخرطون، وأخبره أنه، بعد انخراطه، سوف يظل «عضوا خاملاً» لمدة ثلاث سنوات، ثم لقنه أنه أصبح أخاً لكل ماسوني بصرف النظر عن قوميته وديانته، فتذكر التهامي الوزاني ما قرأه من قبل في كتب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربي المُرسي، وأدرك أن المتصوف هو أيضا إنسان عالمي شأنه في ذلك شأن الماسوني.

ليس في وثائق التهامي الوزاني أو مذكراته ما يوحي بما حدث بعد ذلك، وهو ما يعني أنه من المحتمل أن يكون قد واصل حضور اجتماعات المحفل الذي انخرط فيه بوصفه ملاحظاً، كما أنه ليس من المستبعد أن يكون قد انقطع عنها بعدما بلغه استعفاء الحاّج عبد السلام بنونة من عضوية محفل «تطوان» يوم 8 يوليو 1933، ثم تعليق عضوية عبد الخالق الطرّيس به في 17 مارس 1934 [9].

لكن المؤكد هو أن عرى علاقات الكاتب بالقبطان كريسطوبال دي لورا ازدادت متانة، بل الظاهر أن هذا

ثم لقنه أنه أصبح أخاً لكل ماسوني بصرف النظر عن قوميته وديانته، فتذكر التهامي الوزاني ما قرأه من قبل في كتب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربي المُرسي، وأدرك أن المتصوف هو أيضا إنسان عالمي شأنه في ذلك شأن الماسوني.

الأخير، وكان جمهوريا متحمسا، بذل جهدا كبيرا لتفعيل قنوات اتصالاته الماسونية بغاية حث السلطة الجديدة في مدريد على إيلاء مطالب الوطنيين المغاربة عناية متميزة، وذلك بالاستجابة لما هو مستعجل منها. في هذا الصدد يمكن الإشارة إلى التقارير التي بعثها إلى زعيم الحزب الراديكالي الإسباني أليخاندرو ليرّوكس (1864 - 1949) إثر تقلده منصب رئيس الحكومة سنة 1933، مثيرا انتباهه إلى عدالة مطالب الوطنيين، خاصة ما يتصل منها بإحداث مؤسسات ديموقراطية لتسيير شؤونهم اليومية.

نُذُر وخيمة

إثر قيام الانقلاب الفرانكوي في 18 يوليو 1936، شنّت مليشيات الفلانخي الإسباني حملة واسعة لتعقب الماسونيين في إسبانيا وفي منطقة الحماية، باعتبار الماسونية مذهبا أمميا ملحداً «يناهض القومية الإسبانية الخالصة، وعقيدتها الكاثوليكية المطهرة» في آن. هكذا شملت الحملة في تطوان المئات من الإسبان الذين كانوا يعدمون قبل أن تقذف جثثهم في نهر «المحنش». كما شملت العديد من اليهود الذين استصفيت أملاكهم. أما المغاربة فقد تم غض الطرف عنهم بعد تدخل سلطات الإقامة العامة لدى الفلانخي.

> **شنّت مليشيات الفلانخي الإسباني حملة واسعة لتعقب الماسونيين في إسبانيا وفي منطقة الحماية، باعتبار الماسونية مذهبا أمميا ملحداً «يناهض القومية الإسبانية الخالصة، وعقيدتها الكاثوليكية المطهرة» في آن.**

في هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى الواقعة التالية : فلدى عودة الوفد التطواني الذي شارك في الاحتفال بعيد السلالة في إشبيلية يوم 12 أكتوبر 1936، وكان على رأسه الصدر الأعظم أحمد الغنمية، حل نائب الأمور الوطنية خوان بيكبيدير (1888 - 1957) بمطار تطوان لاستقبال الوفد الذي كان التهامي الوزاني أحد أعضائه الثلاثين. وعندما صافح هذا الأخيرَ طلب منه همساً، وهو متجهم الوجه، الحضور إلى مكتبه في اليوم التالي، حيث استقبله ببرود بالغ. لم يدر الكاتب سبباً لذلك النفور، وحدس أن في الأمر وشاية مغرضة، لكن نائب الأمور الوطنية مد يده إلى رزمة أوراق ناوله إياها، فإذا بينها الورقة التي وقع عليها التهامي الوزاني في المحفل الماسوني يوم قرر الانخراط فيه. صُعق الكاتب لذلك، لكن بيكبيدير لم يلبث أن قال له : «اعتبر الأمر منتهياً، لكن كيف لم يخطر ببالك أن تخبرني من قبل؟».

وُجّهت للمقدم ميغيل لوبيث براڤو خيرالدو تهمة التآمر والتمرد ومحاولة الاستيلاء على البارجة «الأميرال ثيرڤيرا»[10] فزُج به في حصن «الأتشو» بسبتة في أواخر سنة 1934 ثم في سجن مدريد العسكري في يوليو 1935، قبل أن ينقل في شتنبر، من نفس السنة، إلى المستشفى

العسكري بالعاصمة الإسبانية حيث قضى نحبه[11]. أما القبطان كريسطوبال دي لورا إي كاسطانييدا فقد أعدم رميا بالرصاص بمدينة أصيلة في أواخر شهر يوليو سنة 1936.

● ● ● ● ●

هوامش

1) مجلة «المعرفة» (تطوان) العدد 24 / مارس 1950.

2) صدر يوم 22 دجنبر 1994.

3) المصدر السابق، ص 9.

4) Hoja matriz de servicios de D.Cristobal de Lora y Castañeda. Archivo General Militar, Segovia (España).

5) نفس المصدر السابق.

6) Hoja matriz de servicios de D. Miguel Lopez Bravo Giraldo. Archivo General Militar, Segovia (España).

7) نفس المصدر السابق.

8) «الحياة»، 22 دجنبر 1994، ص 9.

9) «الحركة الماسونية بالمغرب» بوبكر بوهادي. «الاتحاد الاشتراكي»، 15 أبريل 2001.

10) إحدى أهم بوارج سلاح البحرية الإسباني. انحازت إلى جانب الوطنيين إثر انقلابهم على الشرعية الجمهورية، فاعتبرت «بارجة مارقة». شاركت في حماية محاولة الإنزال التي قام بها العسكر في شواطئ مالقة وإسطيبونا في يناير 1937، كما شاركت في قنبلة طريق مالقة ـ ألميريا. تعرضت في مارس 1937 لقصف من طرف الطيران الجمهوري أوقع بها أضراراً بليغة.

11) انظر هامش (6).

عبد القادر الشاوي

نصّ من الأدب السَّردي*



أبدأ أولا بذكر شيء لم أدركه إلا بعد فترة.

لقد تصوّرتُ أنّ الكتاب هذا الذي بين أيدينا في طبعته هذه، يوم صدر، نص من النصوص السردية الجديدة التي كتب عبد الله ساعف أغلبها في ارتباط مع تجاربه الخاصة في الحياة. ويوم وصلني الكتاب أقلعت عن هذه الفكرة بمجرد ما شرعت في قراءته، بحيث أدركت أنني اقرأ نصّاً سبق لي أن قرأته من قبل ولم يَبْلِ الزمن ما خلّفه في نفسي من أثر.

والحقيقة أنني لم أقرأ الكتاب في طبعته الفرنسية فقط، بل وقدمته يوم صدوره عن لارمطان لجمهرة القراء في لقاء عمومي لا أذكر مكانه ولا تاريخه الآن، ولعلي نشرت تلك القراءة في جريدة محلية لا أذكر اسمها أيضا.

لقد تصوّرتُ أنّ الكتاب هذا الذي بين أيدينا في طبعته هذه، يوم صدر، نص من النصوص السردية الجديدة التي كتب عبد الله ساعف أغلبها في ارتباط مع تجاربه الخاصة في الحياة.

ثم أضيف شيئا آخر، إن الرسم الموجود على غلاف الكتاب في طبعته الفرنسية من وضعي.

أريد أن أقول إنني أقرأ اليوم كتابا مترجما سبق لي أن قرأته بالفرنسية. وربما كان من المفروض على المترجمين أن يذْكُرا ذلك على نحو من الأنحاء، (أي اسم الكتاب بالفرنسية وطبعته وتاريخ نشره) من باب إعلام القارئ بالمقروء، مع ما في الأمر من اعتبار تلقائي لمقتضيات الترجمة.

وقبل أن أشرع في عرض هذا الكتاب بطريقة خاصة، يهمّني أن أشير عرَضا إلى أن العنوان الفرعي الذي يحمله على الصفحة الداخلية (حوليات من زمن الانحسار) هو العنوان الأصلي، مع الملاحظة التي سأدلي بها، للكتاب بالفرنسية
Chroniques des années de reflux

ـ قراءة في : عبد الله ساعف، **مصبّ الشمس : حوليات من زمن الحصار**، ترجمة محمد نايت الحاج وعبد الهادي الإدريسي، دار الثقافة/اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، 2002.

وأن العنوان المثبت على الغلاف (مصب الشمس) هو من ابتداع المترجمين أو من له مصلحة في ابتداع العنوان على الأرجح.

ثم إنني أجد في ترجمة Chroniques بالحوليات (الأعوام، السنوات. يقول المعري : سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم) الذي يقابله بالفرنسية Les annales ما لا يخفى من التجاوز. وكنت في فترة تقديم الكتاب للجمهور قبل سنوات قد ترجمت ذلك باليوميات وهو الأقرب إلى الصحة معجميا على الأقل.

وتنويعا على ذلك، أقول إن المترجمين أعادا الكرّة في نفس الموضوع حين قاما بترجمة ديوان عبد اللطيف اللعبي Chronique de la citadelle d'exile المذكور في المتن (ص 60) ب (حوليات قلعة المنفى)، مع العلم أن هذا الديوان منشور في ترجمته إلى العربية بعنوان (يوميات قلعة المنفى) على ما أذكر.

سوف أقوم بقراءتين ممكنتين من بين قراءات أخرى ممكنة في الكتاب الذي بين أيدينا.

قراءة تكوينية أقول فيها:

يمكن أن نذكر ذكرا أساسيا أن **مؤلف الكتاب اعتمد «منطق» الكتابة التراسلية، ولو من جانب واحد كما هو الحال في هذا الكتاب، كتابة تقوم بالذات**، على تبادل المعلومات والمعطيات والأخبار بين متكلمْين ومخاطبين يتبادلان المواقع بالتناوب. بذلك صاغ المؤلف مشروع كتابته الخاصة. ويمكن تشبيه الكتاب في هذه القراءة برسالة مطولة تتضمن جوابا شافيا على أسئلة مفترضة.

هذه الكتابة الخاصة، **كتابة ذاتية وشبه سرية** من حيث القصد، لم يكن النشر ولا يكون واردا في مثل تلك الكتابة في المعتاد إلا على أحد وجهين : **بالاتفاق** بين شخصين، والشرط هنا هو أن يكون الشخصان لهما وضع اعتباري (في المجال الثقافي أو غيره) يكون في الغالب مؤثرا من زاويتي الاهتمام والقراءة. كما قد يتم بدوافع أخرى كأن يعمد طرف أول إلى القيام بذلك لأسباب غالبا ما يشرحها من باب التبرير، أو أن يقوم طرف ثالث (ناشر مثلا) بذلك لاعتبارات تفرض عليه أن يقدم حولها بعض الإضاءات. ولا تصبح قراءة تلك الكتابة، في جميع الأحوال، ممكنة ومباحة إلا بعد النشر بناء على ذلك، أما قبله فإنها تبقى في الدائرة السرية المغلقة.

تُعْلمُنا هذه القراءة في المقام الثاني أن وراء الكتابة **محفلين** :

محفل الكاتب/المؤلف/المرسل

يمكن أن نذكر ذكرا أساسيا أن مؤلف الكتاب اعتمد «منطق» الكتابة التراسلية، ولو من جانب واحد كما هو الحال في هذا الكتاب، كتابة تقوم بالذات، على تبادل المعلومات والمعطيات والأخبار بين متكلمْين ومخاطبين يتبادلان المواقع بالتناوب.

الحاضر الذي يَعِدُ بالجواب، بناء على سؤال طرح عليه، ويقرر في هذا الوعد أن يكون جوابه مسهبا من حيث التفاصيل صادرا من صميم الوجدان حاملا للغة خاصة لا أثر فيها للتحليل. ولا للرموز والإشارات المعتادة في خطاب المناضلين اليساريين، وسوف تكون تلك اللغة تواصلية تستغور الصمت.

المحفل الثاني وهو الذي يمكن تسميته بمحفل المخاطب/المرسل إليه/الغائب، وأجده على ثلاثة أوجه :

الوجه الذي هو به **الضمير الغائب والحالة** (أي المرسل إليه). ويمكن أن نكتشف هذا الوجه من خلال الإشارة إلى رسالة مضمرة وردت على المؤلف تتضمن سؤالا وتطلب جوابا (ما حدث خلال السنوات الأخيرة).

الوجه الذي هو به **المرسل إليه/الآخر** ضمن علاقة مفترضة، وهي علاقة قائمة مع المؤلف/الكاتب، وتبدو صميمية من خلال حديث هذا المؤلف الكاتب عنها، كما تقوم على البوح والمناجاة. ولكنها تبدو أيضا في حال من الخصاص الطارئ عليها بحكم غياب أحد طرفيها بسبب المنفى. وسيكون الغياب/المنفى بالمثل باعثا للطرف الثاني الذي هو المؤلف الكاتب على (تسجيل الأحداث في دفتر... إلخ)

الوجه الثالث الذي هو به مستقبل

في هذه القراءة التكوينية نأخذ بعين الاعتبار مبدئيا مكونين جوهريين اثنين في الكتابة :

أولهما هو السؤال المعروض الذي ورد على المؤلف الكاتب

أما المكون الثاني فهو الجواب من حيث هو قرار مستحث بفضل السؤال، وهو ما ترتب عنه التدوين السردي.

الجواب/الكتاب افتراضا. ومضمون هذا الجواب الذي هو مضمون الكتاب في ذات الوقت هو (ما شهدته السنوات العجاف ... إلخ).

يمكن القول، بناء على ذلك، إننا في هذه القراءة التكوينية نأخذ بعين الاعتبار مبدئيا مكونين جوهريين اثنين في الكتابة :

أولهما هو السؤال المعروض الذي ورد على المؤلف الكاتب (نعرفه ضمنيا لأنه لا يلقى إلينا إلا بواسطة الكاتب المؤلف نفسه/السائل الغائب ولا نتوفر على نص سؤاله المكتوب). ونفهم أن ما ترتب عن السؤال هو :

- الوعد الذي أخذه المؤلف الكاتب على عاتقه بضرورة الجواب.
- الجواب نفسه بوصفه كتابة مقررة، أي القيام بالسرد وتواصل هذا السرد إلى نهاية المطاف.

أما المكون الثاني فهو **الجواب** من حيث هو قرار مستحث بفضل السؤال، وهو ما ترتب عنه التدوين السردي. وقد جاء هذا التدوين السردي على نحو تدريجي ينطلق من **التمهيد** (عدم إجهاد النفس في استعراض تاريخ الحركة، الوصف الدقيق للحظات ذات مغزى، رواية الأحداث بكيفية متقطعة غير خطية). **ونقطة الانطلاق** (حيرة التسمية، حيرة البدء،

حيرة الحقيقة...)، والعرض (ابتداء من ص 12: إن تاريخ هذه المجموعات...).

يمكن أن نجد في هذه القراءة التكوينية عنصرين أساسيين مضمرين:

- على مستوى البنية: المرسل والمرسل إليه والرسالة (أعني الخطاب المتعدد الوحدات المرتكزة على تداول/تدويل المعاني). وتتشكل هذه البنية بصيغة أخرى على نحو ما يلي: السائل بوصفه طالبا، المجيب بوصفة كاتبا، الجواب بوصفه إبلاغا وبلاغة.

- على مستوى السرد بمعنيين: من حيث تحلل الكتاب من جميع القيود والضوابط التي تفترضها الكتابة العالمة للتواصل والإبلاغ على مستوى البروتوكولات النظرية أو سواها، وكذا من حيث اندراج كثير من أساليب السرد القصصي في المتون المسرودة من تقديم للأحداث وتأخير لبعضها الآخر، الوصف، التشخيص، التقديرات الذاتية ... وسوى ذلك.

ولا أجد أي حرج، من خلال هذه القراءة، في إدراج هذا الكتاب في باب ما يمكن الاصطلاح على تسميته بالأدب السردي.

أما القراءة الثانية فيمكن تسميتها بالقراءة الاستعراضية والتي يمكن أن نتوصل من خلالها إلى معرفة جملة من الأمور المرتبطة بمحتوى ما تضمنه الكتاب من أفكار ومواقف وتصورات، أو ما يشكل خطابه العام، دون أن يحملنا الظن على الاعتقاد بأن هذا الخطاب منسجم أو نهائي أو مهيكل.

ومن السهل أن يجد القارئ في هذا الكتاب رؤية فكرية وسياسية لطبيعة موضوعاته العامة، كما يمكن أن نجد فيه خلاصات عامة ترتبط بتجربة سياسية معيشة ومفكَّرٍ فيها تفكيراً بَعْدِياً، في ارتباط، يبدو في كثير من الأحيان عضويا، بحقبة تاريخية امتدت في الزمن لفترة وأنتجت من حولها بعض القيم، مثلما كان لها في الواقع العام بعض الأثر، وأعني بتلك التجربة ما عُرف في سياقه باليسار الجديد، سواء أكان ذلك في مرحلة تشكله أم امتداده أم نكوصه. وفي الكتاب، من هذه الناحية بطبيعة الحال، أكثر من تعبير يركز على ذلك، والبعض الآخر منه يلامسه، ويكون في بعضه الأخير أيضا ضمنيا يفهم من السياق.

وسأكتفي في هذه القراءة بالإشارة إلى مكوّنات الكتاب انطلاقا من سجله الخطابي فقط، مركّزاً، في الآن نفسه، على مقولات ثلاث استخلصتها من قراءته والتمعن في خطابه:

المقولة الأولى أسميها **التاريخ**.



ومن السهل أن يجد القارئ في هذا الكتاب رؤية فكرية وسياسية لطبيعة موضوعاته العامة، كما يمكن أن نجد فيه خلاصات عامة ترتبط بتجربة سياسية معيشة ومفكَّرٍ فيها تفكيراً بَعْدِياً،

ومن بين موضوعات الكتاب التي تندرج في ذلك :

- شهر الحجر من ص 12 إلى ص 17
- اليسار العربي الجديد من ص 26 إلى 37
- أولى التدابير من ص 44 إلى 52
- مصادرات من ص 53 إلى 56
- مد وجزر من ص 71 إلى 76

المقولة الثانية وأسميها **الرحلة/التجربة**، ومن بين الموضوعات التي يمكن إدراجها فيها :

- الأمية اليسارية من ص 18 إلى 25
- ذكريات ماوية من ص 38 إلى 43
- حداد أفلاطون من ص 77 إلى 82
- ميولات استراتيجية من ص 83 إلى 94
- مذكرات رحلة إلى الصين من ص 95 إلى 107

المقولة الثالثة ويمكن تسميتها ب **الذات / التأملات**، وأجد من الموضوعات التي تنطبق عليها :

- الانتظار من ص 57 إلى 62
- حقيقة ما كان من ص 63 إلى 70
- يوميات الحملة الانتخابية من ص 58 على 127
- الجسد من ص 128 إلى 137
- ريبة وشك من ص 138 إلى ص 146
- وجوه فضلت الاعتزال من ص 147 إلى ص 159

ويمكن أن أن تُقْرَأَ هذه المقولات، وهي متداخلة تتلابس فيما بينها على نحو ظاهر، من زاوية الصوغ البياني، فيكون من الواضح أن كل واحدة منها صلحت لترميز حقل من الحقول التي اشتغل عليها الكاتب

ويمكن أن أن تُقْرَأَ هذه المقولات، وهي متداخلة تتلابس فيما بينها على نحو ظاهر، من زاوية الصوغ البياني، فيكون من الواضح أن كل واحدة منها صلحت لترميز حقل من الحقول التي اشتغل عليها الكاتب (التأريخ، المقارنة، التأمل). وهكذا يمكن أن نجد أن **مقولة التأريخ** فرَضت في الحديث عن التجربة اليسارية الجديدة شكلا من أشكال التوثيق لمسار سياسي متغاير عبر ملاحقة ثلاثة من أطواره، أعني النشوء، الانطلاق والتطور، والتحولات بما في ذلك النكوص.

بينما أبرزت **مقولة الرحلة/التجربة**، في علاقة بسابقتها، بعض صيغ الاستفادة الممكنة من خلال المقارنة التي أجراها الكاتب مع التجارب الأخرى ضمنا أو صراحة. وفي هذه المقولات بعض صيغ الخطاب الحجاجي التي تسعى إلى إبراز الأهمية المقدرة لبعض التجارب والإيحاء بمضمونها الإيجابي.

أما مقولة الذات/التأملات فقد ارتبطت أكثر بالأحاسيس الخاصة التي خبرها الكاتب في تناول الموضوعات المرتبطة بشخصه ووجوده، ولذلك جاءت مثقلة بالمعرفة الذاتية والذكريات والبوح وسوى ذلك.

كما يمكن أن تقرأ تلك المقولات، في المرتبة الثانية، من زاوية الوظيفة، فتكون الغاية من مقولة

التاريخ هي التحقيب الموضوعي (وفق تصور معين لكتابة التاريخ)، ومن مقولة الرحلة/التجربة التنسيب (ضد التعميم والإطلاق)، ومن مقولة الذات/التأملات إبراز الشعور الشخصي الطاغي بالتحول الذي يطرأ على التاريخ والفرد ... وهكذا.

ليس من المناسب في مقام كهذا أن أزيد هذا النوع من القراءة تفصيلا. ولذلك سأكتفي، في الختام، بلفت الانتباه إلى ثلاثة أمور عابرة دون غيرها :

الأمر الأول أنه ورد في الكتاب ص 29 «رأى اليسار الجديد، الذي كنا معا ننتمي إليه، النور في مراكش كما هو معلوم عام 1966 في حضن الحركة الوطنية العربية». ومن ملاحظاتي على هذه الفقرة هذا السؤال : هل يمكن الاطمئنان حقا إلى أن اليسار الجديد رأى النور في مراكش؟، أعني ما الدليل البياني والإثباتي على ذلك؟ ألا يستحق التأريخ للوقائع في هذه النازلة منظورا آخر للتناول؟

أما الملاحظة الثانية فهي التي تخص القول بظهور ذلك اليسار أيضا «في حضن الحركة الوطنية العربية»، أعنيَ أن الأمر في «العربية» إذا كان متعلقا بخطإ مطبعي فالملاحظة بدون موضوع مع وجوب الاستدراك في طبعة لاحقة من الكتاب حتى تصير «المغربية» بدلا من العربية. أما إذا لم يكن في الأمر أي خطإ محتمل فما المراد تحديدا؟.

الأمر الثاني وقد ورد في ص 58 «الساعة الثامنة مساء ... توجهنا في قافلة صوب إدارة السجن المدني بالقنيطرة»، والصواب بطبيعة الحال هو السجن المركزي بالقنيطرة، وذلك لسبب واحد على الأقل هو أن مدينة القنيطرة تختص دون غيرها من المدن بوجود ثلاثة سجون على أرضها : المدني، المركزي، العسكري، ولذلك وجب التصحيح.

الأمر الثالث ورد في ص 69 عندما يقول المؤلف : كان المغرب يشهد ساعتها أحداثا ذات شأن وخطر، فطفِق صاحبنا، على اعتلال صحته وحاجته إلى الراحة والعلاج، يتابع بشغف ما كان يبلغه من أصداء وأحداث مارس 1973 ... أصيب بما يشبه الحمى خلال تلك الأحداث، فعاش تلك الأيام في حال من الاضطراب لا توصف، هذا إلى كونه علاوة على ذلك كان منهمكا مع رفاقه في الإعداد لإصدار مجلة «أنفاس» بباريس...». ومن ملاحظاتي على هذه الفقرة أن صدور العدد الأول من مجلة أنفاس بباريس كان قبل أحداث 3 مارس 1973 بصورة مؤكدة لا شك فيها (صدرت بعيد الانقلاب العسكري الثاني 1972)، وبناء عليه أليس من الضروري أن نفترض أن بو عبيد حمامة «استشهد» قبل الأحداث؟.

> ليس من المناسب في مقام كهذا أن أزيد هذا النوع من القراءة تفصيلا. ولذلك سأكتفي، في الختام، بلفت الانتباه إلى ثلاثة أمور عابرة دون غيرها :

خالد بلقاسم

الكتابة وبناء الدلالة*



1 ـ من الدال الصوتي إلى الدال الخطي

حظيت علاقة الصوت بالكتابة في الثقافة الغربية بتأمل باذخ، وتمّ اعتماد هذه العلاقة موقعا قرائيا لرصد اشتغال الميتافيزقا، ممّا مكّن من إعادة كتابة تاريخها. وقد اقترن هذا الموقع القرائي بالإبدال الذي أرساه فلاسفة الاختلاف، بعد تنبّههم إلى الإمكان المنهجي الذي تُتيحه قراءة القضايا من خارج الدول التي اقترنت بها، ومن خارج الموضوعات التي قيّدها التداول فيها. ولعلّ أهم من قارب علاقة الصوت بالكتابة في الميتافيزقا الغربية هو الفيلسوف جاك دريدا. فلم يكن اهتمامه بها عَرَضياً بل اقترن لديه برهان استراتيجي، على نحو ما تبدّى ممّا خصّ به هذا الموضوع من دراسات شرع في إرسائها ابتداء من كتابه **الصوت والظاهرة**، 1967، الذي تلته

حظيت علاقة الصوت بالكتابة في الثقافة الغربية بتأمل باذخ، وتمّ اعتماد هذه العلاقة موقعا قرائيا لرصد اشتغال الميتافيزقا، ممّا مكّن من إعادة كتابة تاريخها.

كتب أخرى هي : **الكتابة والاختلاف**، 1967، و**علم الكتابة**، 1967، و**الانتثار**[1]، 1972.

فقد سعى دريدا إلى تفكيك الميتافيزقا التي تؤسّس مركزية الصوت وتعتبر الكتابة ملحقاً، أو دالاً ثانيا لدال أول هو الصوت. إنها التراتبية التي تجعل الدال الثاني منحطاً وتابعاً للأول[2]. وقد كلّفه الانشغال الاستراتيجي بهذه الإشكالية الحفر في جذور نهوض الميتافيزقا على تمجيد الصوت، منذ أرسطو إلى حدود التقعيد الميتافيزقي للدليل لدى سُوسير كما لدى غيره من الحديثين[3].

تحتفظ هذه الإشكالية في قديم الثقافة العربية وحديثها بإغراءات النبش فيها، بما يَسْمَحُ بتنسيب خلاصات دريدا أو تعميقها. وهو ما

قراءة في : أحمد بلبداوي، **تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر**، شعر، منشورات الموجة، الرباط، 2001، 106ص

يجعل هذا الموضوع مُشرعاً على دراسات لم تُنجز بعد. وفي غياب هذه الدراسات يظل التعميم والحدس بَديلين عن المعرفة. ومناسبة إثارة موضوع علاقة الصوت بالكتابة أن الدال الخطي في المجموعة الشعرية، التي نروم تأمّلها على نحو أوّلي، مشدود بوشائج عديدة إلى هذا الإشكال الفلسفي، دون أن يكون هذا الدّال في جنس الشعر وقْفاً على الإشكال المذكور. فقد يسمح البُعد الميتافيزقي الموجّه للصوت بتأمُّل الرّهان على الدال الخطي، غير أنّ ما يسمح بمقاربته هو الإجراء الدلائلي الذي يُقدم أكثر من غيره إمكانات غنية لتأوّل الخط.

معلوم أن الثقافة العربية القديمة أولت الدال الخطي أهمية مخصوصة، على نحو ما تبدّى من تأمّلات الصوفية وإخوان الصفا على سبيل التمثيل. ومعلوم أيضاً أن الشعراء القدماء انشغلوا بالدال الخطي وتوسّلوا به في بناء خطابهم. وهذا ما رصده محمد الماكري في دراسته عن الشكل والخطاب، ابتداءً مما أسماه بالشكل النموذج، ومروراً بالقواديسي والمُسمط والموشح، ثم انتهاء بأشكال أكثر تطوراً هي القلب والتفصيل والتختيم[4]، قبل أن يتابع تأمل تجربة الكتابة في الشعر المغربي الحديث. وقد تصدّى هذا الرصد لموضوع بكر جشّم صاحبه مجهوداً بيّناً.

ومع أن الشاعر أحمد بلبداوي لم يَرَ في تجربة الكتابة قطيعة مع الإنشاد)٦(، فإنه الوحيد، ضمن مجموعة السبعينيات، الذي ظلّ وفياً للدال الخطي، انطلاقاً من إصراره على الاستمرار في خطّ مجاميعه الشعرية بيده.

واللافت في استحضار مسار الدال الخطي في الشعر عودةُ الانشغال به في المشهد الشعري الحديث. وقد اقترن هذا الانشغال في المغرب، أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات، بأعمال محمد بنيس وعبد الله راجع وأحمد بلبداوي وبنسالم حميش. ولم يكتف هؤلاء الشعراء بتشغيل الدال الخطي في قصائدهم، بل إن ثلاثة منهم أصدروا بيانات كشفوا فيها عن تصوراتهم للتجربة[5].

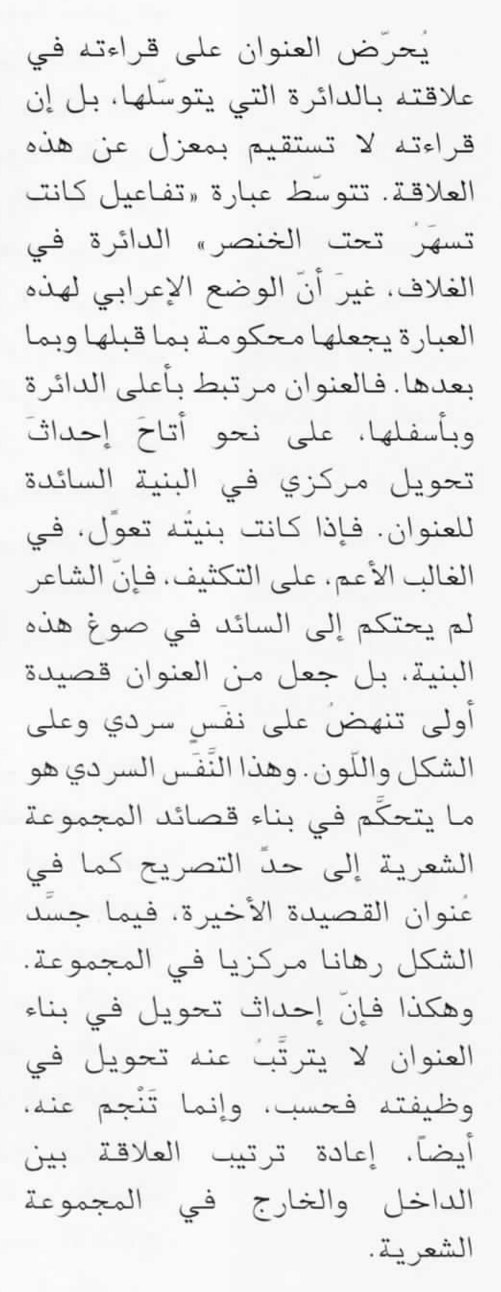
ومع أن الشاعر أحمد بلبداوي لم يَرَ في تجربة الكتابة قطيعة مع الإنشاد[6]، فإنه الوحيد، ضمن مجموعة السبعينيات، الذي ظلّ وفياً للدال الخطي، انطلاقاً من إصراره على الاستمرار في خطّ مجاميعه الشعرية بيده. فبصدور ديوانه «تفاعيل كانت تسهرُ تحت الخنصر»، الذي يُواصل فيه هذا الرهان، يكون الشاعر أحمد بلبداوي قد راكم ما يزيد عن ثلاثة عُقود من الاشتغال على الدال الخطّي. ويُعتبر هذا الاستمرار لافتاً في تجربته وتجريبه، مما يدعو إلى تأمل خاص، ليس في نيتنا النُهوض به، بقدرما نبتغي من هذه المقاربة الوجيزة رصد المجموعة الشعرية الأخيرة لأحمد بلبداوي من داخل الرهان على الدال الخطي.

2. بين الداخل والخارج

ينهض ديوان «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر» على دلالة تستند إلى الكتابة بما هي خطٌّ وبناءٌ في آن. فالخطّ بيّن في تأثيث الفضاء النصي، انطلاقاً من رهان رئيس على ما هو بصري، فيمَا البناءُ واضح في علاقة الشاعر بالمعجم والتركيب وغيرهما منَ العناصر. والتمييز في الكتابة بين الخط والبناء لا ينطوي على إقرار بانفصالهما. فالتلاحمُ، الذي يحكمهما أساسُ إنتاج الدلالة في المجموعة الشعرية، مما يجعل مسعى الفصل في تأملهما إجراءً قرائيا ليس إلا.

الملمحُ الأول لهذا التلاحم هو عتباتُ الديوان، وهي متنوعة، منها ماسمته التركيب والتشعب والتشابك، ومنها ما دون ذلك. فالمركّب منها يجسّده العنوان بما هو علامة يتداخل فيها الخط والشكل الهندسي واللون وصورة الغلاف واسم المؤلف، فيما يخص العتبات الأقل تشعُّباً في إرسالية الصفحة الثانية، والإهداء، والعناوين الفرعية التي اعتلت القصائد، ثم القصيدة التي ختم بها الغلاف. ولن نعرض في هذه القراءة الأولية إلاّ لبعض هذه العتبات، لا لحصر دلالتها وإنما للكشف عنها بوصفها مداخل قرائية.

2ـ 1 ـ العتبة المُتَشَعِّبة



يُحرّض العنوان على قراءته في علاقته بالدائرة التي يتوسّلها، بل إن قراءته لا تستقيم بمعزل عن هذه العلاقة. تتوسّط عبارة «تفاعيل كانت تسهَرُ تحت الخنصر» الدائرة في الغلاف، غيرَ أنّ الوضع الإعرابي لهذه العبارة يجعلها محكومة بما قبلها وبما بعدها. فالعنوان مرتبط بأعلى الدائرة وبأسفلها، على نحو أتاحَ إحداثَ تحويل مركزي في البنية السائدة للعنوان. فإذا كانت بنيتُه تعوّل، في الغالب الأعم، على التكثيف، فإنّ الشاعر لم يحتكم إلى السائد في صوغ هذه البنية، بل جعل من العنوان قصيدة أولى تنهضُ على نفَسٍ سردي وعلى الشكل واللّون. وهذا النَّفَس السردي هو ما يتحكَّم في بناء قصائد المجموعة الشعرية إلى حدّ التصريح كما في عُنوان القصيدة الأخيرة، فيما جسّد الشكل رهانا مركزيا في المجموعة. وهكذا فإنّ إحداث تحويل في بناء العنوان لا يترتَّبُ عنه تحويل في وظيفته فحسب، وإنما تَنْجم عنه، أيضاً، إعادة ترتيب العلاقة بين الداخل والخارج في المجموعة الشعرية.

فالتشطيب على التكثيف في صوغ العنوان يجعل منه مُؤشراً تجنيسياً لا بلفظ «التفاعيل» المثبت وسط الدائرة فحسب، وإنما ببنيته ورهان صوغه



والتمييز في الكتابة بين الخط والبناء لا ينطوي على إقرار بانفصالهما. فالتلاحمُ، الذي يحكمهما أساسُ إنتاج الدلالة في المجموعة الشعرية، مما يجعل مسعى الفصل في تأملهما إجراءً قرائيا ليس إلا.

أيضاً. بهذا الإبدال في البنية يكف العنوان عن أن يكون تسميةً للعمل أو إشارة للمحتوى أو غير ذلك من الوظائف التي حدّدها جنيت له[7]. فالعنوان، في هذه المجموعة الشعرية، قصيدةٌ تعيدُ ترتيب العلاقة بين الداخل والخارج في تقاطع مع إبدال موقع النقطة في الدائرة، على نحو يكشف أنّ الدلالة لا تتأسّس بمعزل عن الأشكال الهندسية التي تَلْبَسُها الكلمات. وبذلك فإن الوظائف المألوفة للعنوان، والمرتبطة ببنية التكثيف، لن تشتغل إلا في وسم الشاعر للقصائد الداخلية للمجموعة الشعرية، ممّا يبرز فرقاً بين العنوان العام والعناوين الفرعية.

تتوسّطُ عبارة «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصرِ» دائرة كبرى، وهي دائرة منفتحة، في أعلاها كما في أسفلها، على دائرتين. الدائرة العليا مكوّنة من تركيب شعري. وهي دائرة مزدوجة لا تقومُ على خطّ كما هو حال الدائرة الوسطى التي وسمناها بالدائرة الكبرى، وإنما على كلمات اتبع الشاعر في تدوينها مساراً دائريا مزدوجاً. هذه الدائرة العليا مكونة من كلمات منفتحة من أسفلها. إنه الانفتاح المُفضي إلى وسط الدائرة الكبرى، حيث كتبت عبارة «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصرِ». وفي أسفل الدائرة الكبرى، أي تحت العبارة السالفة، نُلفي دائرةً شبيهة بالدائرة العليا ؛ دائرة

> فالعنوان، في هذه المجموعة الشعرية، قصيدةٌ تعيدُ ترتيب العلاقة بين الداخل والخارج في تقاطع مع إبدال موقع النقطة في الدائرة، على نحو يكشف أنّ الدلالة لا تتأسّسُ بمعزل عن الأشكال الهندسية التي تَلْبَسُها الكلمات.

مزدوجة مكوّنة أيضاً من كلمات ومفتوحة من خارج. وفي شقّ الانفتاح نقطة كتبت بلون صورة يفضيْ إليها شق الدائرة السفلي. إنها صورة الطفل الفلسطيني حنظلة كما رسمتها ريشة الفنان ناجي العلي.

إبدالُ النقطة لموقعها خلخلةٌ لوظيفتها التي أرساها النسق المعرفي الإسلامي وهو يشدّد على انغلاق الدائرة، جاعلاً مسارَ الوجود دائرياً ومحكوماً بمركزٍ ضامنٍ لتوازنه. وموقع النقطة في هذا النسق هو ما يَهَبُهَا قداستَهَا. انطلاقا من هذا المعنى يتبدّى ما يوجّه اشتغال الدائرة في الديوان، الذي لا يحتكم لهذا النسق في بناء الشكل الهندسي، إذ يضعنا العنوان أمام دائرة منفتحة بدائرة من أعلى وبأخرى من أسفل. وعوض النقطة التي قد تكوّن مركز الدائرة الوسطى نلفي عبارة من سطرين تربكُ وضعية المركز. إنها عبارة «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر». باحتلال هذه العبارة لموقع النقطة وتمديده، وفق امتدادها نفسه، تُفجّر مفهوم المركز وتحتفظ بهذا الدور انطلاقا من اللون الأحمر الذيْ يميز كتابتها. وتستمرّ لعبة اللون في النقطة التي انتقلت من وسط الدائرة الكبرى إلى شق انفتاح الدائرة السّفلى، دون أن تحتفظ «بوحدانيتها». النقطة في الغلاف لا تبدلُ موقعها فحسب، وإنّما تسعدُ

بالتعدّد عدداً ولوناً وموقعاً. وكتابةُ النقطة بلون صورةِ حنظلة يجعل الألم مركزاً من خارج المعنى السابق للمركز. ولمّا كان هذا الألم مصوغاً في الصورة كاريكاتورياً، فإنّ تقديمه في المجموعة الشعرية سيتمّ بإعادة ترتيب العلاقة بينه وبين الضحك. إنه المجلى الثالث في إعادة ترتيب العلاقة بين الضّدين. وهي العلاقة التي تنهض عليهاالدلالة، على نحو يَرسم منحى هذه الدلالة على الشكل الآتي: من الداخل إلى الخارج، من المركز إلى الهامش، من الألم إلى الضحك، دون نسيان المسار العكسي لهذا المنحى، بل إن هذا المسار العكسي يجعل العلاقة بين المسارين هي الأساس لاَوجهتهما.

إن ما تقدم يُحفّزنا على اعتبار العنوان قصيدة قائمة بذاتها، تنطوي على رهانات كبرى تتجاوز وضعية العنوان في بنيته السائدة. ذلك ما تعضّده نهايته الظاهرة، التي احتفظت بنقصها. لنقرأ العنوان بعد فصله عن شكله وتجريده من العناصر التي تبني تشعّبه:

ولمّا استوى تماماً على خازوقِ مفتُولِ غير متقن التشحيم تحت شمس خفيضةٍ ضمّ شفتيه على مَبْسِمِ الخازوق وطَفِقَ ينفخ فيه كنَايِ رضيع آناء يومه

تفاعيلَ كانتْ تسهرُ تحتَ الخِنْصِرِ مُقَرْفِصَةً على بهاءِ شديد اللّهجة • وقبل أن يوعز إلى المشيئة بالسُّعال أوصى بظل أصابعه وما يرتّله الخِنْصِرُ وديعةً لدَى[8]،

تنبني دلالة هذه القصيدة ـ العنوان على الانفتاح، انطلاقا من النقص الذي يسم نهايتها. دلالة ناقصةٌ ظاهراً مكتملةٌ بنقصها باطناً. فالاشتغال في صوغ القصيدة ـ العنوان على دوائر مفتوحة تشطيب على الانغلاق وتحريض على التأويل.

تنبني دلالة هذه القصيدة ـ العنوان على الانفتاح، انطلاقا من النقص الذي يسم نهايتها. دلالة ناقصةٌ ظاهراً مكتملةٌ بنقصها باطناً. فالاشتغال في صوغ القصيدة ـ العنوان على دوائر مفتوحة تشطيب على الانغلاق وتحريض على التأويل. وإذا كانت كلمة «لدى» تقتضي اسماً لتكتمل الدلالة، فإن الاحتفاظ بها ناقصة فتح لانغلاق الدائرة. ومن ثم لم تكن الدوائر التي تنهض عليها هندسة القصيدة ـ العنوان حِليةً، بل كانت دالاً لا تتأسّس الدلالة بمعزل عنه. فالدال في هذه المجموعة الشعرية لأحمد بلبداوي، كما في مجاميعه السابقة، لا يشتغل بوصفه صورة أكوستيكيه (صوتية) فحسب، وإنما بوصفه صورةً بصرية أيضاً. وفتحُ الدّال على بُعده المكتوب رهانٌ استراتيجي في بناء الدلالة لدى الشاعر. دوائرُ منفتحةٌ على بعضها. نُقطة خارج موقعها المعتاد. تكثيفٌ يتوسّع إلي قصيدة تنتهي دون أن تنتهي. ألوانٌ موزّعة بعناية خاصة. هي ذي عناصر لعبة العتبة الأولى في ديوان أحمد بلبداوي.

لُعبةٌ لا يمكن للقراءة أن تستوي بدون مساءلة آلياتها. وبمواصلة تتبع

تشعُّب العتبة الأولى تنضاف الأسئلة ممّا يمكن من مواصلة رحلة القراءة. بانفتاح الدائرة السفلى ينتهي العنوان دون أن ينتهي، لأنه محكوم بما يليه. تُلوَّ يحتفظ بهامش التداخل. بانتهاء الدائرة السفلى المفتوحة نلفي نقطة فوق شق الانفتاح، وفي أسفله صورةُ حنظلة مخترِقة جزءاً من هذه الدائرة. وعلى يسار الصورة نقطة أخرى ناقصة توحي بامتدادها خارج الغلاف، لأن دلالتها سارية في قصائد الديوان. وفي أسفل الصورة كُتبَ اسم الشاعر أحمد بلبداوي مخترقاً هو أيضاً جزءاً من الصورة. وبما أن الدوائر السفلى، المنفتحة في القصيدة العنوان، انتهت بكلمة «لدى»، فإن هذه الكلمة تحتمل، في ضوء ما تقدم، إسنادين؛ إسنادها إلى صورة حنظلة أو إسنادها إلى اسم الشاعر أحمد بلبداوي. بترجيح الاحتمال الثاني[9] يغدواسم الشاعر جزءا من العنوان، معمِّقاً تشعُّبه، ومرسّخاً ما يحكم علاقة الداخل بالخارج من تشابك.

2.2ـ إدماجُ اسم المؤلف

إفرادُ اسم الشاعر بتأمل مستقل راجعٌ إلى وضعيته في المجموعة الشعرية، وإلى وظيفته في ترتيب علاقة الداخل بالخارج فيها. لهذا الاسم إسهامٌ في بناءٌ تشعُّب العتبة الأولى فيما هو أيضاً ظلٌّ يحضرُ من خلال إشراف تام لصاحبه على إنجاز الدال الخطير.

خلافاً للعديد من المجاميع الشعرية التي يعتلي فيها اسم المؤلف صفحة الغلاف، يتموقَعُ اسم الشاعر أحمد بلبداوي في أسفل هذه الصفحة. وهو ما يجعل الصّلة بين الاسم وكلمة «لدى»، المعلّقة في العنوان ممكنةً، ولا سيما أن الجملة التي انتهت في العنوان بكلمة «لدى» تحكمها وشائج خفية بالكتابة. فقد جاء فيها «قبل أن يوعز إلى المشيئة بالسّعال أوصى بظلّ أصابعه وما يرتّلُه الخنصرِ وديعةً لدى». وهذا التشديد على الأصابع هو ما تبرزَه عتبةٌ أخرى تضيء اسم الشاعر. إنّها عبارة مثبتة في الصفحة الثانية من الديوان، تنبّهُ إلي دور اليد وتوجّه القراءة إلى أهمية الخط. تقول العبارة «هذه الكلمات بخط يد صاحبها وتصميمه من الغلاف إلى الغلاف[10]». وليس عبثاً أن تقترن هذه اليد في قصيدَتيْ الغلاف[11] بالظل.

بالتشديد على الظل تكُفُّ اليد عن أن تكون مجرد أداة للخط لتسعد بحمولة فلسفية تستحضر ما خصها به موريس بلانشو في حديثه عن ظلها. فقد قرَنَها بلانشو بما أسماه بالإمساك المُطهد (بكسر الهاء)، الذي تغدو فيه العلاقة مع القلم تجربة لا تقاوم[12]. ولنا أن نقلب إشارة بلانشو،

إفرادُ اسم الشاعر بتأمل مستقل راجعٌ إلى وضعيته في المجموعة الشعرية، وإلى وظيفته في ترتيب علاقة الداخل بالخارج فيها. لهذا الاسم إسهامٌ في بناءٌ تشعُّب العتبة الأولى فيما هو أيضاً ظلٌّ يحضرُ من خلال إشراف تام لصاحبه على إنجاز الدال الخطير.

دون أن نتخَلّى عن حمولتها، لنتحدث عن إمساك مُطَّهَد (بفتح الهاء)، يتقوّى في زمن تقني يُهَدّدُ بإبعاد الجسد عن الكتابة، بما يستتبعه هذا الإبعاد من إفراغ اليد والقلم والمداد والصفحة والحرف من الحمولة التخييلية التي اقترنت بدلالتها في المسار التاريخي للفعل الكتابي. وهذا الإمساك المُطَّهَد هو ما ترفُضه يدُ الشاعر أحمد بلبداوي وهي تحمي وفاءها لخطّية الدال، منذ السبعينيات من القرن الماضي، بوعي يُدركُ رهانَ هذا الوفاء. يقول الشاعر: «حينما أكتبُ القصيدة بخط يدي، فإنّي لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم[13]».

يقول الشاعر: «حينما أكتبُ القصيدة بخط يدي، فإنّي لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم.

للقراءة أن تواصِل رصد الاحتفاء بالاسم الشخصي في المجموعة الشعرية، انطلاقا من تحوّل الاسم إلى تيمة مركزية في هذه المجموعة. ومؤشرات ذلك عديدة. فقد صاغ الشاعر عنوان إحدى القصائد كالآتي: «فِي كيْف انزلق اسمي الثنائي من تحت إبطي»، كما احتفت معظم القصائد بالاسم[14]. وسيتبدّى هذا الاحتفاء بجلاء في الصفحة الأخيرة للغلاف، فيها نقرأ قصيدة تختَتِم المجموعة الشعرية، جاء فيها:

والآن ها أنتم أوْلاءِ
تُبصرون أسماءَهُ تتسايَلُ
من الظل الرَّصيعِ لخِنْصِرِه[15]

أسماءٌ تتسايل في وشيجةٍ عضوية بالظل. ويبقى هذا التنصيص على الاسم مُشرعاً على التأويل. بحضور الاسم في نهاية الديوان المشدود بأكثر من صلة إلى القصيدة ـ العنوان، تكون العلاقة بين الداخل والخارج قد انبنت على الاسم بتحويله إلى جزء من العتبة المتشعّبة، وبتشغيله بما هو تيمة رئيسة.

3.2ـ الإهداء نُطفَةُ القصيدة

أدمج الشاعر أحمد بلبداوي الإهداء في بناء العتبات. فقد شَغَلَه للوصل بين العنوان وقصائد المجموعة الشعرية. إنه وسيطٌ بينهما دون أن يكون أداةَ عبور من الخارج إلي الداخل، لأن مقاربة العتبة المتشعّبة أبانت أنَّ العُنوان كفَّ عن أن يكون خارجاً لمَّا تبنّى الشاعر في صوغه بناءً مخالفاً للسائد. ويكادُ يكونُ الإهداءُ أوّل ملمح يؤشر على الفضاء النَّصي للقصائد. فقد خطَّه الشاعر بميْل كسَّر استقامة السطر. والإمالة في هذه العتبة هي النطفة التي ستتحكم في شكل القصائد، الذي تراوح بين النزول والصعود. وقد كان الإهداء منطوياً على هذه المراوحة وإن كتب بخطٍّ مائل، لأنّه ارتبط بدلالة نصَّت على وقوف الكلمات.

وبذلك تحقّق تجاوب بين الخط والدلالة، وهو ما قصدناه من التمييز السّابق بين الكتابة بما هي خط وبناء.

يتوجّهُ الإهداء إلى فاطمة متوسّلاً بخط نازل، يوحي في سياق اقترانه بالكتابة وبالمرأة بأنه سفرٌ في العوالم السُّفلى. وبهذا السَّفر وفيه تستوي الكلمات واقفة. وفي هذا الوقوف تبْني مع الشّاعر علاقة تُشطّبُ على المهادنة وتعوّضها بالمواجهة. لنقرأ الإهداء:

إلى فاطمة التي ظلّت تحرّض
هذه الكلمات عليّ حتى استوت
واقـــفـــة فـــي مـــواجـهـــتي[16]

خطٌّ نازل وكلماتٌ واقفة. فالكتابة، بناءً على الإهداء، تجربة مع الكلمة في سياق صراع. وهي تجربةٌ مرتبطة بالدواخل مهما بدا التحريض بإيعاز من الخارج. إنه تحريضُ امرأة، والعلاقة مع المرأة هي دوماً علاقةٌ مع الداخل وإن حُجِبَ ذلك حتى على من يعيش هذا التعالق. إن التحريض بهذا المعنى داخلي. منه تبدأ المواجهة، وبه تُرسَمُ طروس القصيدة خطياً. نزولٌ يفضي إلى مواجهة مع كلمات واقفة. وهذا الوقوف هو الذي سيتحوّلُ خطياً إلى صعود، فيما بعد، ضمن لُعبة النزول

إن تكسيرَ قصائد المجموعة الشعرية لاستقامة السّطر ونزوعها إلى الإمالة، انطلاقا من المراوحة بين النزول والصعود، مضمرٌ في الشكل الذي انبنى عليه العنوان. فقد تكشّف سابقاً أنّ العنوان يشطّبُ على انغلاق الدائرة ويروم إنتاج دلالة تعوّلُ على الانفتاح.

والصعود، التي ستتبنّاها قصائد ديوان «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر». ليس عبثاً، إذن، أن يتخذ الإهداءُ الكتابة موضوعاً له. فهو عتبةٌ منخرطة في الهاجس الموجّه للمجموعة الشعرية، أي تبنّي الخط استراتيجية لبناء الدلالة.

3 . القصيدة بين النزول والصعود

إن تكسيرَ قصائد المجموعة الشعرية لاستقامة السّطر ونزوعها إلى الإمالة، انطلاقا من المراوحة بين النزول والصعود، مضمرٌ في الشكل الذي انبنى عليه العنوان. فقد تكشّف سابقاً أنّ العنوان يشطّبُ على انغلاق الدائرة ويروم إنتاج دلالة تعوّلُ على الانفتاح. وهذا الانفتاح ينسجم مع التموج المجسّد في النزول والصعود بوصفهما سمة الدال الخطي. من قصيدةٍ نازلة إلى أخرى صاعدة ينبني الإيقاعُ المكاني للقصائد، وبه وفيه تنبني الدلالة أيضاً. ولا يتوقف هذا التموّج القائم على النزول والصعود إلا في العناوين الفرعية، التي تخلّى فيها الشاعر عن الإمالة في الخط وعوضها بكتابة مستقيمة. إنّه تكوين الموْجة؛ بداية هادئة قبل صخبٍ يقودُها إلى الانكسار. وتموُّج أبيات القصائد من صفحة إلى أخرى لا يتخلّى عن استقامته، وإنما يشتغل بوصفه آلية خطية تتلاءم مع الدلالة. ذلك أن المجموعة الشعرية «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر» تحكمها دلالة

يرومُ الشاعر تصريفها بآليات تمتلك شعريتها من تأثيث الصفحة. ومن ثمة فإنّ التموّج يدعونا لقراءة استقامته الثاوية خلف النزول والصعود. فكلُّ استقامة لا تُرى في تموّجها لا يعوَّلُ عليها[17]، وكلُّ ضَحِكٍ لا يُرى في ألمه لا يُعَوَّلُ عليه. والشاعر يَنُصّ بعد الإهداء مباشرة، على دور النكتة في التحصيل. يقول:

يُستَحصَلُ بالنُّكتة مالا يُستَحصَلُ بالجِزْيَة
والدَّفعِ الطوعيِّ أو الجبريِّ
لزكاةٍ أو قيم منضافة[18] ●

ما يُستحصَلُ بالنكتة لا يُستحصل بالجد. هكذا تغدو النكتة قمّةَ المجد أو أبعد منه، مادامت تُفضي لضحك مؤلم. النكتةُ تنقلُ الألم في تموّج يمنع من تقريره، فيغدو التموّج في تقديم الدلالة عنصراً شعرياً يشرك الخط في إنتاجها ويحثُّ العينَ على التنبّه لما حجبَه الإنشاد والإيقاع الزمني. ليس التموج حليةً في المجموعة الشعرية، إنه منتجُ دلالةٍ متموّجة بين الهزل والجد، بين الضحك والألم. فبناءُ دلالة الألم بالضحك والنكتة تموُّجٌ ينشأ بالجمع بين ضدّين. وبهذا الجمع تُرسي القصائد شعريتها وهي تؤسّس المفارقة من خارج الاستعارة. فإذا كانت الاستعارة تُتيحُ، كما لاحظ القدماء ذلك، الجمع بين أعناق المتنافرات، فإنّ الشاعر في «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر» يُحقّقُ هذه الوظيفة اعتمادا على التموج، أي اعتماداً على الدال الخطي. بالانتقال من المفارقة الناجمة عن الاستعارة إلى مفارقة قائمة على التموج يتبدّى دور الدال الخطي في إنتاج الدلالة.

4 ـ خاتمة تُشبه التقديم

يتبدّى في ضوء ما تقدم أن المجموعة الشعرية «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصِر» لأحمد بلبداوي تتوجّه إلى العين، وعبر هذا التوجُّه تُنجز لعباً واعياً استنفر فيه الشاعر جهده وهو يخوضه من الغلاف إلى الغلاف. فالديوان يرسي مفهوما عميقا للعتبة بناء على الخط. وفي هذا المفهوم تكف العتبة عن أن تكون حداً فاصلاً للتحوّل إلى حدٍّ واصل. وهو ما رصدناه، على نحو أوّلي، في العلاقة بين الداخل والخارج. علاقةٌ تشتغل على إرباك السائد ليغدو الخارج داخلاً، وهذا ما تجلّى شكلاً في إبعاد النُّقطة عن المركز ودلالياً في تقديم المعنى بين الضَّحك والألم. لذلك كانت الصورة الكاريكاتورية المدمجة في العنوان تتلاءم مع التموج الذي تبنّته قصائد الديوان في نزولها وصعودها. إنّ الإمكان الخطير في المجموعة الشعرية يفتح التأويل على مسالك خصيبة، ويهيّئ للكشف عن حُجُب الصوت وعوائق حصر الدلالة فيه. ومن ثمة كان الدّال الخطير لعباً

يتبدّى في ضوء ما تقدم أن المجموعة الشعرية «تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصِر» لأحمد بلبداوي تتوجّه إلى العين، وعبر هذا التوجُّه تُنجِز لعباً واعياً استنفر فيه الشاعر جهده وهو يخوضه من الغلاف إلى الغلاف.

واعياً يجعلُ القراءة، في مسعاها لتطويق الدلالة، موسومة دوماً بالنقص.

هوامش

1) هذه العناوين ترجمة لكتب دريدا:

- La voix et le phénomène, PUF, 1967.
- L'écriture et la différence, Points, 1967.
- De la grammatologie, Minuit, 1967.
- La Dissémination, Tel quel, 1972.

وقد اعتمدنا في ترجمة العنوان الأخير على مُقترح كاظم جهاد. انظر تعليله لذلك في **صيدلية أفلاطون**، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص.11.

2) Jacques Derrida, De **La grammatologie**, coll, critique, Minuit, 1967, p. 22.

3) Ibid, p. 52.

4) محمد الماكري، **الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1991، ص. 135 وما بعدها.

5) أصدر محمد بنيس بيان الكتابة، فيما أصدر عبد الله راجع بيانه الموسوم ب الجنون المعقلن. وقد ظهر البيانان بمجلة **الثقافة الجديدة**، ع. 19، 1981. أما أحمد بلبداوي فأصدر حاشية على بيان الكتابة بجريدة المحرر، 19 أبريل، 1981.

6) وهو الرأي الذي خالف فيه أحمد بلبداوي ماذهب إليه محمد بنيس. انظر حاشية على بيان الكتابة، **المحرر الثقافي**، 19 أبريل، 1981.

7) Gerard, Genette, **Seuils**, coll. poétique, seuil, 1987, p. 73.

8) أحمد بلبداوي، **تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصِر**، منشورات الموجة، ط.1، 2001، صفحة الغلاف.

9) يظل الاحتمال الأول واعداً بمسالكه القرائية هو أيضاً.

10) **تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر**، م.س.، ص. 2.

11) كما خصّ بلبداوي الصفحة الأولى للغلاف بقصيدة ـ عنوان، خصّ أيضا الأخيرة للغلاف بقصيدة دالة، سنلمح إليها فيما بعد.

12) Maurice Blanchot, **L'espace littéraire**, Gallimard, 1955, p. 19.

13) حاشية على بيان الكتابة، **المحرر الثقافي**، 19 أبريل، 1981.

14) **تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر**، م.س. ص. 18، 23، 25، 30...

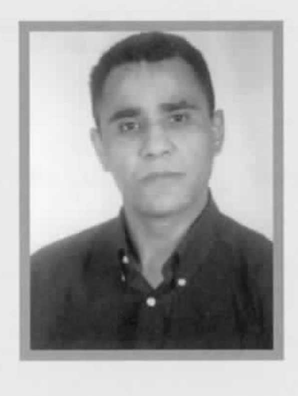
15) المرجع السابق، صفحة الغلاف الأخير.

16) المرجع السابق، ص. 3.

17) أصل هذه الحكمة ما لاحظه ابن عربي من تداخل بين الاعوجاج والاستقامة في قوله «كل استقامة لا ترى في الاعوجاج لا يعوّل عليها». وقد تصرفنا في الحكمة انسجاما مع رهان المجموعة الشعرية. انظر رسالة **لا يعوّل عليه** ضمن **رسائل ابن عربي**، تقديم محمود محمود الغراب، ضبط محمد شهاب الدين العربي، دار صادر، بيروت، 1997، ط.1، ص. 253.

18) **تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر**، م.س.، ص 6.

حسن أحمد بيريش



خصوصيات البنية اللغوية في ديوان "بَعْدَ الجَلَبَة"

1

القصيدة عند عبد الكريم الطبال ليست نصا منغلقا، متقوقعا على ذاته، يجتر السائد، والمقبول، والمعمم، وتنفصل فيه جمالية اللغة عن كثافة الصورة الشعرية. إنها نص منفتح - متفتح يزخر بممكنات نوعية كثيرة، ويمارس تخطّيا لمألوف المنجز الشعري، ويستمد من حركة الحياة وتوثّبها طاقته التواصلية، وكثافته التعبيرية - المجازية، وتناسله الدلالي.

إنّ أيّة قراءة عميقة للفاعليّة الشعريّة التي تفجرها نصوص عبد الكريم الطبال، ينبغي أن تأخذ في اعتبارها خصوصيات البنية اللغوية : مفتاح تجربة هذا الشاعر الكبير. فلا يمكن - كما أتصور - استكناه أسرار النص عند عبد الكريم الطبال، بدون تفكيك التركيب اللغوي - الرسالة الدلالية، التي يحملها وينتجها ويتكشف عنها.

إنّ أيّة قراءة عميقة للفاعليّة الشعريّة التي تفجرها نصوص عبد الكريم الطبال، ينبغي أن تأخذ في اعتبارها خصوصيات البنية اللغوية : مفتاح تجربة هذا الشاعر الكبير.

2

ويمكن حصر خصوصيات البنية اللغوية في ديوان : «بعد الجلبة»[1] في عاملين اثنين :

- العامل الأول : نزوع الشاعر المتنامي نحو اكتشاف بكارة اللغة. باعتبار أن شعرية النص تنبجس، أساسا، من كونه «تركيبا لغويا مخصوصا، وفي هذ التركيب ارتداد إلى طفولة اللغة وبكارتها»[2].

- العامل الثاني : اشتغال الشاعر على دمج اللغة العادية في عملية تفاعل شعري، أي تحرير العبارة الشعرية من آلية امتدادها الطبيعي، السائد، وشحنها بحمولة تعبيريّة - دلاليّة جديدة ومغايرة. إخضاع

العبارة الشعرية لعناصر العملية المزدوجة: تحرير/شحن، يضيف إلى طاقة اللغة خصائص الإثارة، والمفاجأة، والدهشة، فضلا عن الخصوبة.

3

كل نص يتأسس لغويا ودلاليا وفق مستويين:

- مستوى (إيضاحي) مباشر يعتمد وصفا ثابتا، وينتج طاقة تعبيرية تفتقر إلى خاصة التوالد الذاتي لطغيان (التصريح) فيها، وخفوت (التلميح).

- ومستوى (إشاري) غير مباشر يلتجئ إلى التوصيف الذي يتجاوز الثابت إلى المتغير، والحتمي إلى الاحتمالي، وينطوي على وظيفة تعبيرية تمتلك خاصية البث المتجدد، والولادة المستمرة - المتنامية لعناصر الإيحاء.

وبفعل توظيف الشاعر للمستوى اللغوي الثاني (المستوى الإشاري)، وبحكم مهارة ملحوظة في تشييد توازن شعري بين عناصر البنية الدلالية المتفاعلة، إلى جانب القدرة على تشخيص المعنى الرمزي، بظلاله المحسوسة والمجردة، تتحول اللغة، في ديوان «بعد الجلبة»، من لغة (تعبير) إلى لغة (خلق)، فتبدو الإشارة الدلالية ثابتة، والواقع هو المتحرك:

واقف
في مهب البياض
على شجر الريح
ساجٍ
يلاطفه طائف
في سويدائه
ساهم
في شباك على ناظريه
في نمال على أخمصيه
غائم
لا يصاد بخاطرة
شاخص
في خفايا الظلال[3]

روعة التصوير التجسيدي في هذا المقطع، ناتجة عن التوظيف اللغوي المكتنز بطاقة الابتكار. فاستقطار الشاعر للغة مغايرة منح لصورة النص بكامله كثافتها وحركيتها وشحنتها الرمزية الغنية بالهزات العاطفية.

الصورة هنا مرتبطة عضويا باللغة - الكشف، لا اللغة - الوصف، و«أينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة»[4].

ويجب ألا يفلت من انتباهنا التلوين الصوتي (مرتفع - منخفض/سريع - بطيء)، الذي يتكشف عنه المقطع، والذي انبثق، تحديدا، من الدفعة الشعرية الخصبة

روعة التصوير التجسيدي في هذا المقطع، ناتجة عن التوظيف اللغوي المكتنز بطاقة الابتكار. فاستقطار الشاعر للغة مغايرة منح لصورة النص بكامله كثافتها وحركيتها وشحنتها الرمزية الغنية بالهزات العاطفية.

التي تفجرها عبارات: «مهب البياض»، «شجر الريح» «خفايا الظلال».

4

إن الشاعر عبد الكريم الطبال، إذ يتجاوز اللغة الجاهزة، ويمتح من ينابيع اللغة البكر ـ اللغة الولود، فإنه يتكئ على البعد التشخيصي للمفردة، ويشحن نصه بالكثافة البصرية والرؤية التشكيلية.

تنقلب اللغة هنا من بنية تتأسس بواسطة النعوت، إلى تركيب محكم يقوم على خاصية الصورة الممهورة بكتابة البصر:

في آخر النهر العميق
جنون ماء
وعويل سمك
وقمر كئيب
وصدفات صُفْرٌ
وضباب واجم
فالعابرون ليلا
اختفوا
في أول المطر[5]

بقراءة تأمليّة، متأنّية، في هذا النص، نستطيع استخلاص بعض العلامات الدالة على الأفق المفتوح اللانهائي الذي يتحرك في شساعته التركيب اللغوي المؤسس لبنية النص عند الشاعر، ونوجزها فيما يلي:

إن الشاعر عبد الكريم الطبال، إذ يتجاوز اللغة الجاهزة، ويمتح من ينابيع اللغة البكر ـ اللغة الولود، فإنه يتكئ على البعد التشخيصي للمفردة، ويشحن نصه بالكثافة البصرية والرؤية التشكيلية.

أ ـ كسر ثبوتية المعنى الواحد ـ الجامد للمفردة، عن طريق توظيف كلمات تفجّر أكثر من معنى، وتتضمن تناسلا أفقيا للدلالات. ممّا يسعف الشاعر في تحرير الدفعة الشعرية الحبيسة داخل المعنى الواحد ـ المحدد: «جنون ماء» «عويل سمك»، «ضباب واجم».

ب ـ توسيع المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول (الكلمة والمعنى)، لخلق نوع من الترابط المحسوس بين الأشياء والأفكار والصور ـ هذا أوّلا. وثانياً: لإضفاء أبعاد رمزية جديدة على الحدث. وثالثا: لتخصيب رحم النصّ بـ«غموض ماسي»[6] شفاف يزخر بحس التواصل الذي لا يتجاوز عتبة الفهم إلى الإبهام أو الاستغلاق الدلالي.

جـ ـ استغلال جيد وخصب للإمكانات الحركية التي يزخر بها «واو» العطف في تجسيم وتشخيص البياض في النسق العام للنص. وقد أدى هذا البياض إلى كسر رتابة القصيدة، وبعث في أعماقها حيوية تثير في دخيلة المتلقي الأخيلة والكثير من الإيحاءات العاطفية.

د ـ توظيف نظام الأصوات (الإيقاع) في اللغة العربية: الإيقاع الصوتي (الوزن)، وإيقاع اللغة نفسها. الاعتماد هنا على «استقصاء للإمكانات النائمة في الصور والفكر، وابتكار لإمكانات وعلاقات حركية جديدة»[7].

5

إنّ البناء الخطي للمفردة اللغوية في نصوص «بعد الجلبة»، يصدر عن حساسية متمردة على الجاهز - جاهزية الصورة، جاهزية العبارة - الدلالة. والصورة، كما تتشكل في نصوص عبد الكريم الطبال، لا تستمد جاذبيتها، وشعريتها، وجموحها، وعنفوانها، من ذاتها، بل بما لحق بها من استخدام مثمر وغير عادي للغة :

آه.. على الريح الرخية
لو تهب
فأختفي في الناي
أو أطوي الفصول
على هواي
فلا يراني الذئب
في غسق
ولا ألتمّ في جسد
ولا أهذي بغير الورد
في صوتي
وفي صمتي[8]

إن هذا النص يتوفر على قدر كبير جدا من الإيحاء. وهذا الإيحاء ناتج عن الطاقة التعبيرية المدهشة، المكتنزة في عبارات : «الريح الرخيصة»، «أختفي في الناي» «أطوي الفصول»، «ألتم في جسد»، ولعل هذه القدرة التعبيرية الطازجة هي التي منحت للجمل الخام في النص قيمتها الشعرية العالية.

ويمكن التدليل على خصوصية اللغة وفرادتها في تجربة عبد الكريم الطبال، التي «رسمت حدودا فاصلة بينها وبين ما كان سائدا من أساليب التقرير والخطابة وافتعال بلاغي بارد»[9]، بالنموذج الشعري التالي :

في مساء بعيد
تسقط الأغنيات
على حجر
فيموج
يسافر من جلده
ينقر الريح
يقتطف النجم
من شجر في السديم
يحوم على أول النبع
في آخر الجبل المستحيل
يؤسس مملكة
هو فيها المتوَّجُ
والملكوت[10]

6

من نزوع متنامٍ نحو اكتشاف بكارة اللغة واستكناه أسرارها التعبيرية الخفية، إلى طموح كبير لتحويل (كمّ) اللغة إلى (نوعية)، إلى اشتغال دائم على تحرير المفردة من حمولتها الدلالية السائدة وشحنها بحمولة جديدة ومغايرة، يستمر الشاعر عبد الكريم الطبال في توكيد فاعليته الشعرية، وتكريس صوته الخاص وبصَمَته المتميزة، بحيث يبدو واضحا كما لو أن جبران خليل جبران كان



الصورة، كما تتشكل في نصوص عبد الكريم الطبال، لا تستمد جاذبيتها، وشعريتها، وجموحها، وعنفوانها، من ذاتها، بل بما لحق بها من استخدام مثمر وغير عادي للغة :



يقصده بالذات عندما قال قولته الشهيرة : «إن في كل شاعر شيئاً خاصاً به، شيئاً يجعله فريداً، عنصراً فردياً فيه، هو ينبوع نتاجه الخلاّق.»[11].

إن عبد الكريم الطبال في استخدامه الخلاق للغة، وفي تعامله «المالارمي»[12] مع الشعر، يخلق (لغة داخل اللغة)، منطلقا من عاملين اثنين :

- العامل الأول : عملية تحرير - شحن المفردة. التي تحدثنا عنها آنفا.

- العامل الثاني : منح لغة الحديث اليومي شحنة ذات نزوع شعري.

7

في المستوى الأول، يعمد الشاعر إلى إضفاء أبعاد تعبيرية - دلالية جديدة على مفرداته، لتوفير حركية عمودية لنصه، من جهة، وللإمساك بالخاصية الانزياحية، من جهة أخرى، ولتجسيد جدلية المرئي - اللامرئي، من جهة ثالثة :

قالت سلاما
أن ترى أو لا ترى
أن لا تمس
وأن تمس
فمالنا... قُربٌ ولا بُعدٌ
عن الكرم
الذي منه استقينا
وانجذبنا
واختفينا
بين ماء في الرحيق
وبين نار في الحريق[13].

فتخطي ظواهر الأشياء والنفاذ إلى ما وراءها، ودفء الحضور وبرودة الغياب، وهما أثران من آثار ربط الأنا - بالآخر - بالنحن، بفعل تداخل الواقع بالحلم : ليس كل ذلك ما يحبل به النص فقط، بل ثمة ولادات أخرى تتناسل من رحم هذا المقطع المدهش في جماله - الجميل في إدهاشه، نوجزها في الآتي :

أ - الثنائيات المتناقضة في ختام المقطع «ماء/نار - رحيق/حريق»، تختزل إحساس الشاعر بوحدة الأضداد، وتكشف عن تمزق وتناقض داخلي ناتج عن حسرة تجاه الأشياء الهاربة والمنفلتة. من هنا تفجر الصورة الحاملة للتضاد إحساساً واضحاً بغياب المطابقة بين الكائن وما ينبغي أن يكون في الواقع الذي يسعى الشاعر إلى أنسنته.

وقد نجد نظيراً لهذا التضاد المنتج، الخصب، في قول سركون بولص : «نور يتخفى، يتجلى»[14]. وفي قول أبي تمام : «الصحو الممطر، الضياء المظلم.»..إلخ.

ب - ترسيخ حركية الكلمة المكررة (صعوداً - هبوطاً). وتتجلى في قول الشاعر : «أن ترى أولا ترى/أن لا تمس

فتخطي ظواهر الأشياء والنفاذ إلى ما وراءها، ودفء الحضور وبرودة الغياب، وهما أثران من آثار ربط الأنا - بالآخر - بالنحن، بفعل تداخل الواقع بالحلم : ليس كل ذلك ما يحبل به النص فقط

وأن تمس». إن هذا التكرار الجميل يؤدي وظيفتين :

1 ـ يجسد انعكاس حس الشاعر الوصفي على الأشياء : خارجها داخلها ـ ثابتها متحركها.

2 ـ يحوّل الانفعال إلى فعل ينقل المجرد إلى المحسوس، والعكس.

والكثافة الرمزية المنبجسة من تضاعيف هذه الحركية التكرارية، تتميز بخاصية التنامي الذي يثري المعنى، دون أن يولد الاختلاف في الدلالة.

يبدو الشاعر في إضافته إلى طاقة اللغة خصائص تعبيرية مبتكرة ومغايرة لخصائصها السائدة ، كما لو أنه يثور على اللغة ويخلصها من أسر العادي، والجاهز، والمعمَّم، ويضخ في عروقها دماء الحيوية والتجدد، ويشحنها بالزخم، والحدس، والدهشة، والتوثب، والاختراق :

انثيال المطر
قد يجنّحني
فأحلّق في جسد العشب
حتى أرى
كيف يخضرّ ماءٌ
بلا ريشة
تتقصّى البياض[15]

ولإدراك روعة الاختراق الذي يمارسه الشاعر في بنية اللغة، والصور الجميلة التي تتخلق في رحم نصوصه، نتيجة التوظيف غير العادي لطاقة المفردة والعبارة تعبيريا ودلاليا، نقرأ هذه القصيدة ـ الطلقة، القصيدة ـ الدفعة الكيانية، بتعبير أدونيس :

أيها السابح
في قطرة ماء
إغرق نفسك فيها
حتى تشهد
شمسَ العشق[16]

في المستوى الثاني، وبالنظر إلى حضور الأنا وإدخال الذات بمثابة محور أساسي، أو مكون من مكونات الرسالة النصية، وحيث لا مسافة بين الذات والواقع، يوظف الشاعر اللغة العادية ـ لغة الحديث اليومي دون أن يفقدها قدرتها التواصلية وشحنتها التعبيرية :

8

في المستوى الثاني، وبالنظر إلى حضور الأنا وإدخال الذات بمثابة محور أساسي، أو مكون من مكونات الرسالة النصية، وحيث لا انفصال عن العادات الضاغطة، وحيث لا مسافة بين الذات والواقع، بل ارتباط أقرب إلى التفاعل، يوظف الشاعر اللغة العادية ـ لغة الحديث اليومي دون أن يفقدها قدرتها التواصلية وشحنتها التعبيرية :

ليس يُشغلني
ما يقالُ. وما لا يقال
من يصوغ السيوف
ومن يَطرز الطيلسان
ومن يتسنَّم عرشا
ومن يتبوأ نعشا
ومن هو في قفص
ومن هو في غابة من ضياء[17]

إن اللغة العادية فقيرة من حيث خاصية الإيحاء (كمّاً ونوعاً)، تستعصي على تجسيد المعنى المصحوب بظلاله النفسية ـ العاطفية، وقدرتها التعبيرية لا تصل إلى مستوى نقل المجردات إلى محسوسات. ولكن الشاعر ـ انطلاقا من قدرته على تجسيم الصور وتجسيدها، وبنظرته التركيبية للأشياء المتخطية للنظرة الآلية المباشرة، يضيء لغة الحديث اليومي ويجدّدها، وينتشلها من النثرية الباردة، فتنقلب إلى لغة موحية على درجة عالية من الشعرية :

سيدي
لا تسر في طريق
يمر به
ابن آوى.. وأصحابَهُ
وأمير.. وأشياعَهُ
السلالة واحدة
كلهم يُفطرون دماً
قبل أن يفتحوا النافذة[18]

يحيلنا هذا النّص القصير ـ البرقي إلى ملاحظة لا ينبغي أن تفلت من انتباهنا. وهي تخلي القصيدة عن لغة الوصف لصالح لغة التوصيف، وخلوها من التجلي الدرامي، رغم أن موضوعها يفرض (ولا أقول : يحتّم) تواجد هذا التجلي.

هل أتى هذا (التخلي ـ الخلو) نتيجة لكون النّص لا يكشف لنا جديداً، بقدر ما يكرر معرفتنا وإدراكنا لذات الشيء : الواقع ـ الحياة ـ الحدث؟.

ربّما. إذ من الصّعب الجزم هنا بشيء محدّد. والإبداع ـ كما هو معروف ـ لا يخضع لقيود التحديد بأيّ شكل من الأشكال، ويصعب حصره في معان وحيدة البعد.

9

إن ديوان «بعد الجلبة» ـ بما تضمنه من نصوص راقية تتفجّر بالفاعلية الشعرية، يعتبر قفزة نوعية في التجربة الباذخة لعبد الكريم الطبال ؛ هذا الشاعر الكبير الذي يظل شعره شهادة على التحوُّل النوعي المتواصل في الحساسية الشعرية المغربية، وتعبيراً عن هذا التحوُّل في الوقت ذاته.

إن ديوان «بعد الجلبة» ـ بما تضمنه من نصوص راقية تتفجّر بالفاعلية الشعرية، يعتبر قفزة نوعية في التجربة الباذخة لعبد الكريم الطبال ؛ هذا الشاعر الكبير الذي يظل شعره شهادة على التحوُّل النوعي المتواصل في الحساسية الشعرية المغربية،

الإحالات والهوامش

1 ـ عبد الكريم الطبال، «بَعْد الجَلَبة»، سلسلة إبداعات شراع، طنجة 1998.

2 ـ كامل الصاوي، «الواقع المتصدع في شعر شوقي بزيع»، مكتبة الزهراء، الطبعة الأولى ـ القاهرة 1992، ص. 23.

3 ـ من قصيدة «أيقونة»، ص. 18-19.

4 ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)، «مقدمة للشعر العربي» دار الفكر، الطبعة الخامسة، بيروت 1986، ص. 113.

5 ـ قصيدة «غروب»، ص. 44.

6 ـ عبارة قالها كوكتو عن مالارمي: «غامض كالماس». أدونيس. مصدر سابق، ص. 45.

7 ـ خالدة سعيد، «حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث»، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت 1982، ص. 118.

8 ـ قصيدة «على التل»، ص. 52.

9 ـ محمد الميموني، مقدمة ديوان «بعد الجلبة»، ص. 7.

10 ـ من قصيدة «طفل يضحك»، ص. 23.

11 ـ صايغ توفيق، «أضواء جديدة على جبران». منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت 1966.

12 ـ الإحالة هنا إلي الشاعر الفرنسي مالارمي في قولته الشهيرة: «إننا لا نصوغ الشعر من أفكار، وإنما من كلمات».

13 ـ من قصيدة «قالت الورقاء»، ص. 17.

14 ـ سركون بولص، ديوان «الأول والثاني». منشورات الجمل، ألمانيا 1992. من قصيدة «طريق الأول والثاني»، ص. 48.

15 ـ قصيدة «انطلاق»، ص. 80.

16 ـ قصيدة «شهادة»، ص. 82.

17 ـ من قصيدة «مولاي»، ص. 85.

18 ـ قصيدة «غزال»، ص. 77.



مبارك الشنتوفي

الجبال المغربية مهدَّدة بكارثة بيئية

بعد الانتهاء من قراءة «الجبال المغربية» لمحمد الناصري والصادر عن منشورات وزارة الثقافة في غضون شهر فبراير 2003، تتبادر، من الوهلة الأولى، إلى ذهن القارئ، أسئلة تطرح نفسها بإلحاح وإن لم ترتبط كلها بموضوع الكتاب. لماذا تظل المعرفة بالشأن الجغرافي وما يتصل به من علوم أخرى، بعيدة كل البعد عن اهتمامات عامة القراء وعن انشغالات المقررين الحكوميين والمتدخلين من كل الأصناف؟ هل ستظل الأبحاث والمنوغرافيات التي أنجزت في رحاب الجامعات المغربية والأجنبية في موضوع الجبال المغربية سجينة الرفوف لا يطلع على محتواها إلا الاختصاصيُّون وفئة قليلة من أساتذة الجغرافيا والطلبة؟ هل درس الجغرافيا، كما يلقن في بعض أسلاك التعليم العمومي، يفي بالهدف المتوخى منه وهو تزويد متلقيه بما يسعفهم على الأقل، على قراءة تضاريس البلاد ومناخها والمخاطر المحدقة بنظامها البيئي لأسباب متشابكة؟ هل المنوغرافيات المنجزة في إطار البحث العلمي والدراسات التي أعدتها مؤسسات وهيئات حكومية أو دولية في شأن بعض المناطق الجبلية، تؤخذ بعين الاعتبار عند المقررين في السياسات العمومية المتصلة بالمجال الجبلي؟ هل الجمعيات البيئية التي تكاثرت في السنوات الأخيرة تدرك شاسعة وعمق التهميش والتدهور للجبال المغربية وما يترتب عليها من اختلالات ستتعمق في المستقبل؟

> هل ستظل الأبحاث والمنوغرافيات التي أنجزت في رحاب الجامعات المغربية والأجنبية في موضوع الجبال المغربية سجينة الرفوف لا يطلع على محتواها إلا الاختصاصيُّون وفئة

أسئلة من هذا الصنف، وإن كان من المشروع إثارتها، قد تبدو مبرّرا، إلى حد ما، لقراءة مبسطة للفصول الخمسة التي يحتويها كتاب الأستاذ محمد الناصري. وللحقيقة، يلزم

الإقرار أنه ليس من السهل تلخيص هذا الكتاب، إذ لا يمكن اختزال الجغرافيا. فالمناخات، والأراضي الجبلية باختلافاتها، والسكان بتقاليدهم وأنماط عيشهم، وظواهر التصحر والتدهور البيئي، كلها معطيات تأبى على التدقيق والتصنيف ولا يمكن عزل بعضها عن الآخر.

ومن فضائل الأستاذ محمد الناصري، من حيث وجهة نظر البحث العلمي، كونه سعى إلى تلمس تلك التمفصلات القائمة بين المجال الجبلي والإنسان والبيئة. وهو بذلك، نحا نحو مقاربة شمولية يمتزج فيها ما هو جغرافي/فيزيائي خالص، بما هو إيكولوجي، اجتماعي، تاريخي وثقافي. ومما يضفي على عمله هذا صدقا هو أن الباحث على علاقة وثيقة بالجبل، سواء بالتجول في قبائله وأوديته ومعاينة أنماط عيش سكانها عن كثب، أو بتدريسه وإشرافه على بحوث جامعية وعمله ضمن المجموعات حول الجبال.

الجبال المغربية من المركزية إلى التهميش

من القضايا التي تنبه إليها الباحث وأولاها اهتماما خاصا في الفصل الأول المعنون بـ«أصالة الجبل في المغرب: تشخيص، تطور وآفاق» مسألة تحول الجبال المغربية من مركزية في النسق المغربي إلى وضع يتسم بالهامشية والهشاشة. منذ قيام دولة المرابطين، ولا سيما بعد استيلاء الموحدين على الأبعاد الأربعة للمجال الترابي للمغرب (المتوسطي، الصحراوي، الجبلي والأطلنتيكي)، احتل الجبل مركز الصدارة في النظام السوسيوسياسي، ولعب دورا استراتيجيا في المبادلات بين الصحراء والبحر الأبيض المتوسط. كما أن حركة الانبعاث السياسي والإصلاحات الاجتماعية والدينية لتقوية لحمة البلاد وهويتها، انطلقت دوما من جبال الأطلس والريف. ولم تبدأ أولى عوامل الانكسارات التي مست العلاقات القائمة بين الأبعاد الأربعة للمجال الترابي المغربي إلا بعد احتلال مدينة سبتة سنة 1415 ولاحقا مدينة مليلية. ولقد تزامن هذا الاحتلال مع اختفاء مدينة سجلماسة مما نتج عنه تدهور التجارة الصحراوية. وانهارت هذه التجارة بشكل شبه نهائي بوصول الملاحة الأوروبية إلى الشواطئ الإفريقية.

أهمية الجبال تكمن كذلك في الدور الذي لعبته في إعمار البلاد. فهي التي أمدت السهول، بعد أن اكتسحتها الأوبئة والجفاف، منذ القرن السادس عشر، بكتلة بشرية هامة مكنت من إعادة إعمارها.

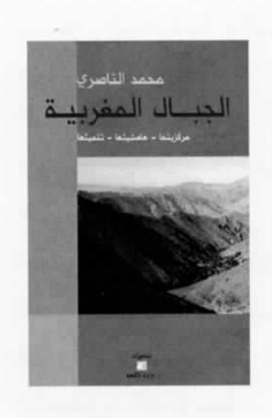
تطويق الجبال

لم تغب الجبال عن السياسة الاستعمارية التي سعت جاهدة، إلى

من القضايا التي تنبه إليها الباحث وأولاها اهتماما خاصا في الفصل الأول المعنون بـ«أصالة الجبل في المغرب: تشخيص، تطور وآفاق» مسألة تحول الجبال المغربية من مركزية في النسق المغربي إلى وضع يتسم بالهامشية والهشاشة.

عزلها وتهميشها تماشيا مع تقسيم المغرب إلي مغرب نافع وغير نافع، غير أن هذا التهميش الاقتصادي الذي أراده الاستعمار للجبال والانعزال الأمني الذي رافق هذا التهميش لم ينفيا، في الحقيقة، الأهمية الجيوسياسية القصوى التي منحها الاستعمار للجبال (ص. 39)، بل، على العكس من ذلك، احتلت الجبال، ولا سيما بعد انتهاء فترة المقيم العام ليوطي سنة 1926، قلب المشروع السياسي الاستعماري، ومن مظاهر التهميش الذي عانت منه الجبال أن سكانها ظلوا، طيلة عهد الحماية، يفتقدون إلى التجهيزات الأساسية من صحة وتعليم. وما أنجزه الاستعمار من طرق ومسالك كان من باب إحكام الطوق الأمني حول الجبال. كما أن التنظيم المؤسستي للمجال الغابوي ارتبط، بالأساس بالمراقبة العسكرية للسكان. ورغم إدخال أشكال معينة من التحديث، فإنها كانت «أقل تأثيراً على ظروف عيش السكان ومستوى حياتهم. فقد أبقت السلطات الاستعمارية الجبل، عن قصد، في عزلة كاملة لأسباب سياسية وإيديولوجية (ص. 52).

الفترة التي تلت استقلال المغرب لم تغير، في العمق، من أحوال سكان الجبال، كما أن السياسات العمومية التي انتهجتها الدولة في مناطق جبلية معينة شابتها الارتجالية ولم



الفترة التي تلت استقلال المغرب لم تغير، في العمق، من أحوال سكان الجبال، كما أن السياسات العمومية التي انتهجتها الدولة في مناطق جبلية معينة شابتها الارتجالية ولم تخضع لمنظور شمولي.

تخضع لمنظور شمولي. إن غياب الوعي بمدى تعرض الأنظمة البيئية الجبلية لظاهرة التصحر التي تجد في الواقع مصدرها الأولى في الظروف الطبيعية، كان عاملا أساسيا في ارتفاع وتيرة تدهور هذه الأنظمة ولا سيما في الثلاثين سنة الأخيرة المتميزة «بطول الجفاف الصيفي وعدم كفايات التساقطات وسرعة تواتر التحولات الموسمية والمكانية لتوزيعها واختلال الشبكة الهيدروغرافية» (ص. 59).

وإن كان للظروف الطبيعية دور في تدهور الأنظمة البيئية، كما سعى الباحث إلى رصد مجالاته الترابية وأشكاله المختلفة في الفصل الثاني تحت عنوان «هل الأنظمة البيئية الجبلية مهددة بالتصحر؟» فإن الإنسان، بتدخلاته وممارساته، يتحمل قسطا كبيرا في سيرورة التدهور سواء بما يمثله الضغط الديموغرافي على الموارد المتوفرة بالجبال أو بشساعة المساحات التي تتعرض، سنة بعد سنة، لاجتثاث غاباتها وأعشابها ولتعرية تربتها.

أهم ظواهر تدهور التوازن البيئي بالجبال، ما تتعرض له الغابات، من اجتثاث وإتلاف. فجماعة عين اللوح بالأطلس المتوسط، الغنية بتراثها الغابوي وتربيتها للمواشي قد تشهد، في العقود المقبلة، كارثة بيئية إن لم يتم تدارك ما أصاب غابتها من إتلاف

«في هذا القسم من الجبل يكون فصل الشتاء قارسا. ولذلك يقدر اقتطاع الخشب للتدفئة طيلة الفصل بـ 8356 كلغ للعائلة»(ص.150).

وقد استهلكت جماعة عين اللوح في مجموعها، وقد قدر سكانها عام 1981 بحوالي 27500 نسمة 24700 طن في فصل الشتاء وحده. إذا أضيف إلى هذه الكمية ما يستعمل في طبخ الأغذية والأفران والحمامات، فإن مجموع الاستهلاك السنوي لخشب النار يبلغ 38750 طنّاً «إن التقدير الإجمالي للخشب المقتطع، يخلص الباحث، يتجاوز إلى حد بعيد نمو الإنتاج السنوي للغابة في أرض الجماعة (ص.150).

لحد الآن، لم تقم السلطات العمومية بجرد شمولي للمجال الغابوي، بينما تتراجع الغابة في المغرب عامة، حسب التقديرات، من 5000 هكتار إلى 6000 هكتار سنويا (ص.123). بالريف، على سبيل المثال، تراجعت الغابة، بين 1966 و1986 بـ 45 % من مجالها الطبيعي. وإذا استمر تراجع الغابة بهذا الإيقاع، فمآل الغابة الريفية إلى الانقراض، في مدى العقود القابلة، إن لم تتخذ إجراءات من شأنها إيقاف هذا التدهور الجاري. وبنفس المنطقة وبالتحديد بكتامة، امتدت المساحة المزروعة بالكيف على حساب الغابة حيث انتقلت مساحة الأراضي المجتثة أشجارها من 886 إلى 1400 هـ. في الفترة المذكورة. نفس ظاهرة تدهور المجال الغابوي يعرفها إقليم أزيلال رغم كل المحاولات للحد منها.

يجد المغرب نفسه أمام وضعية معقدة ومخاطر تهدد بوقوع كوارث بيئية. وفي هذا الموضوع، يتساءل الأستاذ محمد الناصري عن مدى معرفتنا بالخسائر «في الاستثمارات التي يحدثها ردم أحواض السدود المعرضة للغمر بالطمي والأوحال الناتجة عن زوال غابات المنحَدرات الواقعة في أعالي المنشآت الهيدروليكية التي تزود المدن بالطاقة وتنعش آلاف الهكتارات بمياه السقي» (ص.124). «إن استقرار البيئة الجبلية، يضيف الباحث، له فائدة قصوى بالنسبة لتادلا، والسراغنة والحوز» (ص.124). على سبيل المثال.

في الفصل الخامس الذي ينهي به الباحث الجغرافي كتابه، يتم التطرق إلى موضوع إعادة إدماج الجبال في صيرورة التنمية المستديمة. من البداية، يسجل أن أهم القرارات والتوجهات التي اتخذت في مجال السياسة الزراعية، غداة الاستقلال، وجهت نحو التحديث الزراعي في مناطق الري الكبرى و«لم تتبوأ الجبال في السنوات الأولى من الاستقلال سوى مكانة ثانوية ضمن انشغالات

لحد الآن، لم تقم السلطات العمومية بجرد شمولي للمجال الغابوي، بينما تتراجع الغابة في المغرب عامة، حسب التقديرات، من 5000 هكتار إلى 6000 هكتار سنويا. وإذا استمر تراجع الغابة بهذا الإيقاع، فمآل الغابة الريفية إلى الانقراض،

السلطات العمومية» (ص. 208)،. ورغم المشاريع العديدة التي همت الجبال (مشروع التنمية الاقتصادية القروية للريف الغربي ومشروع أزيلال) فلقد ظلت مجزأة ولم تقم على رؤية أكثر شمولية لإعداد الجبل «مع تحديد دقيق لمبادئ العمل وتعبئة الوسائل الملائمة وإقامة إجراءات تنفيذ المشاريع وضمان الانخراط العفوي للسكان» (ص. 213).

إن القارئ للفصلين الرابع والخامس من الكتاب يدرك أن الاقتراحات التي يتقدم بها الباحث لإخراج الجبال المغربية من هامشيتها وهشاشتها هي بمثابة برنامج حكومي استعجالي وإن كانت مهمة تصميم خطوطه «هي من اختصاص مؤسسة تتفور على القدرات والوسائل الضرورية لمشروع من هذا النوع» (ص.215). ودون التفصيل في هذا البرنامج، تبدو مهمة خلق مرصد للجبل من المهام الواجب النهوض بها. «هذا المرصد ليس مجرد مركز للتوثيق ؛ بل عليه أن يضمن، كما يدل على ذلك اسمه، الملاحظة الدائمة لتطور الجبل، بجمع كل معلومة ظرفية، من شأنها أن تتيح تتبع التحولات الراهنة التي تجري في أرجائه، إذ يمكن أن يسهر هو نفسه على جمع المعلومات التي تهم جانبا أو قسما من الجبل بغاية استيعاب جميع التجليات الدالة ـ في طبيعتها ـ على ما يجري في الجبال وما يمكن أن يكون له انعكاس على تطوره في المستقبل» (ص. 229).

الاقتراحات الأخرى التي يتقدم بها الباحث في شأن المجالات الجبلية من شأنها أن تساعد المتدخلين فيها ـ مؤسسات محلية، قطاعات وزارية، منعشين سياحيين، مستثمرين سكاناً ـ على إعداد سياسات عمومية يتخذ فيها «إعداد التراب الوطني معنى آخر» وتجعل «الصراع ضد الفوارق الاجتماعية والمجالية ومحاربة الفقر ينطلقان من منطق آخر غير منطق توزيع الأنشطة والسكان، حيث تأخذ كل منطقة أيكولوجية، بمميزاتها الخاصة، بإعدادها وتنمية مواردها، بعدا خصوصيا أطلسيا، صحراويا، متوسطيا وجبليا. ومن التوازن النسبي لهذه الأبعاد الأربعة من التراب الوطني ستستمد البلاد غناها في تنوعها الفريد» (ص.234).

إن كان كتاب الأستاذ محمد الناصري يثير فضول القراء ويمدهم بمتعة العودة إلى الدرس الجغرافي، فهو، في نفس الوقت يدق ناقوس الخطر الذي يتهدد الجبال المغربية لما أصابها من تدهور في أنظمتها البيئية.

إن كان كتاب الأستاذ محمد الناصري يثير فضول القراء ويمدهم بمتعة العودة إلى الدرس الجغرافي، فهو، في نفس الوقت يدق ناقوس الخطر الذي يتهدد الجبال المغربية لما أصابها من تدهور في أنظمتها البيئية.

وفي الأخير، تجدر الإشارة إلى صدور كتاب «المغرب : الجهات،

البلدات والمجالات الترابية» عن منشورات طارق بالدار البيضاء. كتاب من 502 صفحة ساهم في إنجازه جغرافيون على اختلاف تخصصاتهم بإشراف جان فرانسوا طروان وبخاتمة للأستاذ محمد الناصري، خاتمة تشكل في حد ذاتها تلخيصا مكثفا للقضايا المتعلقة بالمجال الترابي المغربي. وللقارئ الذي تستعصي عليه لغة الجغرافيا أن يكتفي بالعشرين نصا في شكل «مؤطرات» والتي تحتل فيها الجبال حيزا هاما.

وبخاتمة للأستاذ محمد الناصري، خاتمة تشكل في حد ذاتها تلخيصا مكثفا للقضايا المتعلقة بالمجال الترابي المغربي.

سعيد الناجي

المرأة في متخيَّل السينما المغربية مدخل للمقاربة



1. توطئة

ليس من السهل مقاربة موضوع حضور المرأة المغربية وتمثُّلها في متخيّل السينما بالمغرب. فهذا الموضوع يتضمن إشكاليّات متعددة، لكل واحدة ثقلها الخاص الذي يجعل من الجمع بينها مسألة تخوض في أوليات الثقافة المغربية وفي تداولاتها الثقافية والأدبية والفرجوية، وتصل بعد ذلك إلى العمق السوسيوثقافي للمجتمع المغربي.

ليس من السهل مقاربة موضوع حضور المرأة المغربية وتمثُّلها في متخيّل السينما بالمغرب. فهذا الموضوع يتضمن إشكاليّات متعددة، لكل واحدة ثقلها الخاص الذي يجعل من الجمع بينها مسألة تخوض في أوليات الثقافة المغربية

يتضمن الموضوع، منذ عنوانه، ثلاثة إشكاليات كبرى تستبد بالنقاش الدائر الآن في المغرب، وبين الفرقاء الثقافيين والسياسيين :

- إشكالية المرأة، ونحن نعلم أن وضعية المرأة مقلقة بالمغرب سواء على صعيد بنية حقوقها المدنية أم على صعيد موقعها في بنية التفكير الاجتماعي المغربي، ونحن نتذكر بكل تأكيد، ما كانت أثارته الخطّة الوطنية لإدماج المرأة المغربية في التنمية من ردود محافظة ونكوصية، رغم ما كانت تراهن عليه الخطة من الرفع من مستوى وضعية المرأة على جميع الأصعدة. وقد فنّدت تلك الردود كل المزاعم حول انخراط المغرب في زمن الحداثة.

- المتخيّل، وهو من الإشكاليّات الكبرى في المغرب الحديث، بالنظر إلى مجموع الإصدارات المغربية في كل الأجناس الأدبية من الشعر إلى الرواية إلى المسرح، حيث سنجد ضمورا كبيرا بالمقارنة مع تطور المغرب الديمغرافي، وبالمقارنة مع تجارب مجتمعات قريبة مثل دول المشرق العربي التي تعرف سيولة كبيرة في مجال الإصدار الأدبي

الإبداعي شعرا ورواية وسينما وباقي الأجناس الأدبية والفرجوية. وإذا أضفنا الوتيرة البطيئة لإخراج الأفلام السينمائية سنجد أنه آن الأوان لكي نطرح سؤال المتخيل في المغرب رغم الحركية التي يعرفها بالمقارنة مع الماضي.

- السينما تعتبر الإشكالية الثالثة والأشدّ صعوبة لأنها لا تتعلق بذاتها فقط، ولكنها تلخّص الطابع الإشكاليّ للتداولات الفرجوية من مسرح ورقص وغناء وغيرها، كما تطرح بإلحاح سؤال وضعية الصورة بكل أبعادها في مجتمع مغربي ما يزال على ما يبدو يمعن في التقليد، ويحول دون الانفتاح الحقيقي على مجتمعات الصورة والإعلام. إن سؤال السينما في المغرب يمتد ليشمل باقي فنون الفرجة ووضعيتها الرمزية في ثقافة يراد لها دائما أن تبقى توفيقيّة بين الأصالة والحداثة، مع هيمنة للأولى واضحة للعيان، وعلى جميع الأصعدة.

إن سؤال السينما في المغرب يمتد ليشمل باقي فنون الفرجة ووضعيتها الرمزية في ثقافة يراد لها دائما أن تبقى توفيقيّة بين الأصالة والحداثة، مع هيمنة للأولى واضحة للعيان، وعلى جميع الأصعدة.

لهذا، يبدو لنا أنه من الضروري أن نسيّج الموضوع، لكي نستطيع أن نتبيّن طابعه الإشكالي المتعدد، ولكي نحاول أن ننظر إليه من زاوية محددة على الأقل تضمن نوعا من الانسجام لتفكيرنا فيه. ومن هنا، نطرح سؤالين:

ما هي وضعية السينما في الثقافة المغربية؟

كيف تتمثل السينما المغربية المرأة باعتبار أنها تعكس شبكة من المعاني والرموز؟

2. السينما والحكي

إن إشكالية السينما هي إشكالية حكي كما يحلو لعبد القادر لقطع أن يردد دائما، ومنتهى هذا القول إن السينما تتوقف بصيغة أو أخرى على الطريقة التي نحكي بها قصصنا، وأنها بهذا بعيدة عن أن ترتهن فقط بالبعد التقني الذي يحصرها في بنية الصناعة السينمائية ومدى توفرها أم لا. فلماذا نجد كل هذه الصعوبة في الحكي سينمائيا؟ وقبل ذلك لِمَ لا ندري كيف نحكي؟ هل لأننا لا نتوفر على شيء يستحق الحكي، أم لأننا لا نعرف كيف نحكي ما يجب حكيه؟

وإذا مددنا السؤال قليلا، فهل تكشف أزمة السينما عن ضعف الحس التاريخي، وعن توتر ما بيننا وبين ماضينا بشكل عام؟

انطلاقا من هذه الأسئلة، يبدو أن مسألة الفصل بين المتخيل والسينما مسألة إجرائية، وأنها لا تعدو أن تكون تمييزا لا يصمد أمام أي تعميق للنظرة في إشكاليات ثقافتنا ومتخيّلها. ومن جهة أخرى، هل يعيش المتخيل السينمائي وضعية طبيعية من حيث الإنتاج والتداول لكي نفكّر في تمثّله للمرأة بكل التقاطعات الحادثة عندها؟

3 ـ السينما في المغرب، الوضع الثقافي

السينما فنّ حادث وحديث ـ أكثر من اللازم ربما ـ في المغرب. فهو قد عُرف مع الحملة الاستعمارية في أواسط القرن العشرين، وتوازى وصوله إلى المغرب مع وصول المستعمر فامتلك بذلك وضعية إشكالية مثل باقي الفنون التي استقدمها الغرب معه ومن ضمنها، إن لم يكن على رأسها المسرح. وهكذا، ستسبح السينما أوّلا في حقل استعماري محض نفًر منها المغاربة، لتعود ثانية بعد الاستقلال تتوسل البعد الوطني حيث ستبرز المحاولات السينمائية الأولى. ولكن هذه المحاولات الأولى لم تكن محظوظة، لأن السينما منتوج بعيد كل البعد عن الثقافة المغربية التقليدية، والتي لم تترسخ فيها أي ممارسة إكونوغرافية استطاعت أن تمنح للصورة وضعا مستقيما. فالثقافة المغربية ليست ثقافة صورة، رغم أنه لا يوجد نص ديني يحرمها أو يمنع من تفتقها. فهل كان من السهل أن تُستقبل الصورة السينمائية في ثقافة منمنمات على أكثر تقدير؟

هكذا، بقيت السينما باحثة عن تجذّر وهويّة في ثقافة كانت تلغيها بصيغة أو بأخرى، إلغاء اتخذ أشكالا متعددة سواء بتسطير حدود حمراء للمواضيع التي يمكن للسينمائي أن يتناولها أو بالرقابة على الأفلام (ينبغي أن نشير إلى تجربة عبد القادر لقطع المريرة في هذا السياق) أو بأشكال أخرى لعل أقربها للذكر منع عرض بعض الأشرطة في مناسبات متعددة. ومن هنا، نسجّل اندراج السينما المغربية في إطار موجات الحداثة واستيراد الأشكال الثقافية الحديثة واستنباتها في المغرب، وربما كانت السينما من الفنون الأقل حظوة لأنها آخر فنّ تمّ «استيراده» بالمقارنة مع المسرح مثلا.

السينما فنّ حادث وحديث ـ أكثر من اللازم ربما ـ في المغرب. فهو قد عُرف مع الحملة الاستعمارية في أواسط القرن العشرين، وتوازى وصوله إلى المغرب مع وصول المستعمر فامتلك بذلك وضعية إشكالية مثل باقي الفنون التي استقدمها الغرب معه

ربما يجدر بنا أن نشير إلى أن هذا القدر المأساوي لم يكن مآل السينما وحدها، بقدر ما اعترض كل الأجناس الأدبية الحديثة، من رواية وشعر وقصة وسرد. إلى درجة أنه يمكن القول إن النوع الفني الأكثر حظاً كان هو المسرح الذي وجد تقليداً فرجويا متعدّد الأشكال في المغرب من جهة، ثم وجد سياقا سياسيا وثقافيا رسَّخ تداوله في المغرب، وهو سياق النهوض ضد الاستعمار في بداية القرن العشرين، حيث تبنّت الحركة الوطنية الفنّ المسرحيّ لما كان يملكه من قدرة التأثير على الجماهير وعلى تعبئتها ودفعها نحو المطالبة بالاستقلال. وهكذا، فإن السينما وجدت نفسها لا تعتمد على تراكم سابق كما الأنواع الأدبية الأخرى، فالأدب المغربي ـ

ومن ثمة متخيّله - مرتبط بأواسط القرن العشرين حيث بدأت المحاولات الأولى في تحديث القصيدة على يد محمد السرغيني وأحمد المجاطي والخمّار الكنوني، فيما بدأت محاولات السرد بكتابات وقصص أحمد بنجلون لتفرز فيما بعد الكتابات السردية الحديثة بتفرعاتها القصصية والروائية، فيما كانت نفس اللحظة مناسبة لبروز الكتابات المسرحية المغربية الأصيلة مع المهدي المنيعي وعبد الخالق الطريس وعبد الله شقرون، قبل بروز كتّاب آخرين. وحتى على صعيد الفنّ التشكيليّ، سنجد أن القرن العشرين، ابتداء من أواسطه، هي اللحظة المناسبة لبروزه وتأكده.

هكذا، إذا كانت الثقافة العربية العالمة (الرسمية)، وبعد وصولها إلى المغرب، لم تنجح أن تنتج وضعا ثقافيّا وفنياً واضحين بدليل ضعف الإبداع على امتداد تاريخ المغرب حيث تعاقبت الدول أكثر من تعاقب النصوص والقصائد والاتجاهات، فهل نستطيع أن نقول إن أزمة الفرجة، وضمنها السينما، هي فشل مبكر للثقافة الغربية القادمة (الأوروبية تحديدا) في بلورة وضع ثقافي أدبي حداثي ومستقر؟ ففي كل الأحوال، نملك في المغرب ريبرتوارا شعبيا قويا بإبداعاته وأجناسه وأنواعه، ينطلق من الشعر الشعبي مثل الزجل وشعر الملحون والعيطة إلى الموسيقى مثل فن العيطة وفن الملحون وأشكال الهيت والرقص الشعبي وصولا إلى السرد الشعبي المتمفصل مع الفرجة في أشكال مثل الحلقة والبساط وسيد الكتفي وعبيدات الرمى وسلطان الطلبة وغيرها.

ربما هذا ما يدفعنا إلى الإشارة إلى أن السينما لم تستفد من غياب تراكم فرجوي يحكمها لكي تتأسس كشكل حكائي مشروع في المغرب، ولكن يبدو أن الأمر تجاوز قدرة الأطراف الفاعلين فيها نظرا للظرفية السوسيوثقافية التي منعت كل تأصيل حقيقي لفنون الفرجة في المغرب.

4. السينما، المرأة والهويّة

إذا لاحظنا تردّد المرأة وتكرارها في السينما بالمغرب حق لنا أن نطرح تساؤلا مشروعا حول ارتباط التفكير في المرأة باعتباره تجلّيا للبحث المحموم عن هوية ما للسينما. إن للمرأة حضورا ملحوظا في خريطة الفيلموغرافيا بالمغرب التي لا ندّعي محاصرتها كلّها. فهي حاضرة منذ فيلم وشمة مرورا ب«باب السماء مفتوح» لفريدة بليزيد، ثم فيلم «حب في الدار البيضاء» لعبد القادر لقطع، ف«نساء ونساء» لسعد الشرايبي ف«الباب المسدود» لعبد القادر لقطع قبيل فيلمه الأخير

إذا لاحظنا تردّد المرأة وتكرارها في السينما بالمغرب حق لنا أن نطرح تساؤلا مشروعا حول ارتباط التفكير في المرأة باعتباره تجلّيا للبحث المحموم عن هوية ما للسينما. إن للمرأة حضورا ملحوظا في خريطة الفيلموغرافيا بالمغرب

«بيضاوة» انتهاء عند فيلم عبد الحي العراقي «منى صابر». إننا لا نستعرض إلا نموذجا من الأفلام التي أثبتت على الأقل جدارتها في تداول السينما المغربية وشهدت إقبالا جماهيريا وتلقيا نقديا، ونترك سيولة الأفلام البسيطة التي تتناسل وكأنها سلعة رخيصة فتحت أمامها حدود الجمارك.

يبدو لنا أنه في كل فيلم مغربي، تقف المرأة عند منعطف في شارع ما في إحدى اللقطات، لابد أن تعبر عليها الكاميرا لكي يصبح الفيلم مغربيا. ولهذا، نتساءل عن سبب هذا التردد؟

قد يعود الأمر إلى ما أشرنا إليه من تساؤل حقيقي عن هوية السينما نفسها باعتبار أن التفكير في المرأة غالبا ما يقترن بالتساؤل عن الهوية، أصولها أومآلها، سواء على صعيد بنية الحقوق السياسية أم المدنية، أم على صعيد الكتابة، أم على صعيد الصورة ومتخيّلها.

ولكن السينما اقترنت بموجة من التفكير الحديث والمتنوّر التي هبّت على المغرب خلال القرن العشرين رغم كل العوائق التي اعترضت ترسيخها في بنية التداول الفني، ورغم ضمور الوعي الحداثي في المغرب ابتداء من أواخر القرن العشرين بسبب الإخفاقات السياسية المتكررة

ولعل الفيلم الذي يعبّر بجلاء عن هذا الطموح هو فيلم «نساء ونساء» لسعد الشرايبي. هذا الفيلم يتطرق لقضية المرأة من وجهة نظر حقوقية تتقاطع مع حقيقة وضعها الاجتماعي داخل المجتمع المغربي،

لمشروع الحركة الوطنية داخليا، وللحركة التحررية عربيا، وللتراجع الملحوظ في مستوى التعلم من جهة والمستوى المعيشي لغالبية المواطنين من جهة أخرى. (تبقى نسبة الأمية في المغرب من أعلى نسب الأمية في العالم).

ومهما يكن من أمر، ربما بقي مشروع تحديث الفكر المغربي - إذا كان بالإمكان الحديث عن مشروع موجود - مقترنا بالسينما في واجهة الفرجة وفنونها. ولهذا، نتساءل عن حدود الربط بين العمق التحديثي والحداثي للسينما، وبين غوصها في قضية المرأة بكل الشغف المعهود في الذين يريدون تحديث المجتمع والقضاء على الوضعيات المجحفة فيه. ولعل الفيلم الذي يعبّر بجلاء عن هذا الطموح هو فيلم «نساء ونساء» لسعد الشرايبي. هذا الفيلم يتطرق لقضية المرأة من وجهة نظر حقوقية تتقاطع مع حقيقة وضعها الاجتماعي داخل المجتمع المغربي، حيث يتم التركيز على مجمل الإكراهات التي تتعرض لها المرأة سواء على صعيد التحرش الجنسي أم على صعيد خيانة الزوج التي أصبحت حصان طروادة لاستنكار هيمنة الرجل، أم على صعيد إكراهات الاندماج في سوق الشغل. ومن هنا، نلاحظ أن الفيلم يركب موجة كبيرة يحاول أن يجمع فيها كل تكعيبات

قضية المرأة، أي قضية تحرّرها ونضالها من أجل التحرّر على جميع الواجهات. وربما وقف هذا الطموح الشمولي وراء تشتت الفيلم الذي راهن في النهاية على قول كل شيء دون جدوى.

وإذا أقصينا من حسابنا أي ربط لتردد موضوع المرأة في السينما المغربية بمغازلة الجمهور لإقباله على شباك التذاكر، يبدو أن السينمائيين المغاربة مهتمين كثيرا بموضوع المرأة يجدون فيه غايتهم. ويتجلى هذا في تطور تمثّل المرأة في السينما المغربية من اعتبارها كائنا «متخلفا» ما يزال محكوما بعقلية غيبية، راغبا في التقرب من الأولياء والصالحين عند الأضرحة، إلى اعتبارها كائنا يطمح في التحرر وامتلاك مصيره بيده كما نجد في فيلم «نساء ونساء» ؛ أو هي كائن شهواني ملغز كما نجد في فيلم «البحث عن زوج امرأتي» لعبد الرحمان التازي ؛ أو كائن تتقاطع عنده الرغبات المتصادمة التي تكشف عن أنظمة الطابو والممنوعات في الثقافة المغربية كما نجد في تجربة عبد القادر لقطع المضيئة.

ولعل النظرة الأولى التي تربط المرأة بالعقلية الغيبية وبرموزها من شعوذة وأولياء وغير ذلك قد رسخها التكوين الغربي لأغلب السينمائيين المغاربة، خاصة في أوروبا، حيث عادوا مبهورين بمعطيات الثقافة الغربية أو محكومين بها. فقدموا نظرة فولكلورية للمرأة تحصرها في الغرابة والبعد الخرافي المندثر من الغرب. لقد كان الغرب يبحث عن المقدس الذي فقده، وبدا أنه وجده في تلك الصورة الضحلة للمرأة في المغرب. وإذا كان التكوين في الغرب معطى سوسيولوجياً لابد أنه ترك أثره على الإنتاجات السينمائية المغربية خاصة في بدايتها، فإن غياب صناعة سينمائية قارة بالمغرب، وبحث السينمائيين عن إنتاج مشترك لمشاريعهم، قد فرَضَا بشكل أو بآخر استمرار تلك النظرة للمرأة باعتبارها من مستلزمات ضمان المساهمة الأوروبية في الإنتاج السينمائي بالمغرب.

ولا يبدو أن تلك النظرة الغرائبية للمرأة المضمخة بالحناء والقرنفل، المتضرعة للأضرحة قد تجووزت نهائيا، ففيلم «منى صابر» لمخرجه عبد الحي العراقي بقي رهين ذلك، إلى درجة كبيرة. فلكي يتناول المخرج قضية المعتقلين السياسيين في مغرب سبعينيات القرن العشرين، كان لابد للحكاية أن تنطلق من فرنسا، حيث تكتشف فتاة فرنسية أن أباها الحقيقي هو «محمد صابر» المغربي الذي اختفى من حياة أمها خلال السبعيناٰت فجأة. وهكذا، عادت من باريس إلى البيضاء، ثم إلى

وإذا أقصينا من حسابنا أي ربط لتردد موضوع المرأة في السينما المغربية بمغازلة الجمهور لإقباله على شباك التذاكر، يبدو أن السينمائيين المغاربة مهتمين كثيرا بموضوع المرأة يجدون فيه غايتهم.

الصويرة لتكتشف أن أباها كان معتقلا في درب مولاي الشريف الشهير، وأنه ذهب ضحية العسف السياسي. وفي طريقها إلى الصويرة، كان لابد أن تمر عبر الأضرحة، وتطلي يديها بالحناء، وتتضرع قرب حائط الولي الصالح، لكي تصل في النهاية إلى الصويرة لتعثر على الحقيقة، وتجد أخت أبيها مجنونة نظرا لهول المأساة التي عاشتها. وإذا كان الفيلم قد حافظ على مستوى تقني جيد، فإن ضعف السيناريو وفقره، وتلكؤ الحوار وفقره أيضا، جعلاه بسيطا سطحيا، ناهيك عن الرؤية التي قدمها والتي لا تقنع بأي حال من الأحوال.

لقد قدّمت تجربة عبد القادر لقطع، منذ فيلمه الأول «حب في الدار البيضاء» رؤية تتناقض إلى حد كبير مع التمثل الغرائبي للمرأة في بعدها الغيبي، وحاولت أن تتعمق في الأنظمة الرمزية التي تتحكم في إنتاج صورتها. وهكذا، أصبحت المرأة موضوع محاكاة تملّكية تماثلية (mimesis d' appropriation) بين الأب والإبن، وتصادمت رغباتهما حول موضوع لَذّيّ موحّد انتهى بشكل تراجيدي عميق بانتحار الابن قربانا للصراع المستتر مع الأب. لقد فجر الفيلم عاصفة من الانتقادات، وشحذت الرقابة سكاكينها، وبدا أن صاحبه يسبح عكس التيّار، ويفهم أن السينما تضيء ليل المجتمع، وتكشف عن أنظمته الرمزية العميقة خارج كل التعاقدات. وتناول فيلمه الثاني «الباب المسدود» سلطة المرأة، زوجة الأب، على الابن الذي اندفع اندفاعا إلى الهرب بعيدا كي يتقي شرها. وما كان منه - وهو المعلّم الذي عيّن للعمل في منطقة نائية - إلا أنه سقط في يد سلطة قبلية تعتبر الحب جريمة تعاقب عليها بالشنق، وذلك حين دخل غرفته ليجد فيها زميله المعلم الذي يشتغل في نفس المؤسسة، عاشق إحدى فتيات الدوّار، مشنوقا.

إن الأفلام الأكثر نجاحا إن على صعيد التلقي النقدي أو على صعيد تلقي الجمهور هي تلك التي بحثت عن تناول عميق للجوانب الكثيفة والمغفلة من المرأة. ودليل ذلك فيلم «البحث عن زوج امرأتي» لمخرجه محمد عبد الرحمان التازي الذي لقي ترحيبا كبيرا كشف عن صورة المرأة اللعوب، ذات القدرة على الغواية والفتنة اللاّعجة. وحتى إذا بدا أن الفيلم يركز على الرجل، ويتناول عادة قديمة قام المجتمع الإسلامي الذكوري بتنميطها، وهي عادة تزويج الرجل لطليقته بعد أن يكون طلقها ثلاث مرات تزويجا أبيض لتحل إليه عودتها، فإن الفيلم كشف بذكاء عن «الكيد» الشهواني للمرأة، وحاول أن يقدم من خلال النماذج الثلاثة للنساء، زوجات الحاج، الأنماط المتعايشة للمرأة في المجتمع المغربي. لقد

لقد قدّمت تجربة عبد القادر لقطع، منذ فيلمه الأول «حب في الدار البيضاء» رؤية تتناقض إلى حد كبير مع التمثل الغرائبي للمرأة في بعدها الغيبي، وحاولت أن تتعمق في الأنظمة الرمزية التي تتحكم في إنتاج صورتها.

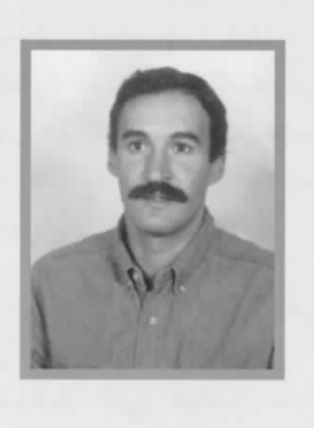
كانت الزوجة الأولى العاقر مثل الأم بالنسبة للجميع، تطلب عندها المشورة، وكانت الثانية أم الأولاد تسهر على البيت وتنظم شؤونه، فيما كانت الثالثة شهوانية وفاتنة، تقتل وتحيي، تفتك وتشفي.

إن أهم ما يسجّل للفيلم عدم تناوله للمرأة من خلال الترسانة الحقوقية التي تناضل من أجلها الحركات النسوية، وكذلك عدم ارتهانه بالرؤية الفولكلورية البرّانية للمرأة، بقدر ما حاول ربط وضعيتها في نظرنا على الأقل بما اعتاد عليه فلاسفة اليونان منذ ليل الأزمنة من تقسيم النساء إلى زوجات للإنجاب،

ولا يبدو أن تناول السينما المغربية للمرأة أمر مُنْتَهٍ أو قد ينتهي قريبا، وربما تكون للمرأة فتنة ما تزال غير مكشوفة

وخليلات للشهوة والمتعة، وكشف عن بقاء تلك الخطاطة الشهوانية متحكمة في المجتمعات ذات الأصول الثقافية الشرقية والمتوسطية لحد الآن.

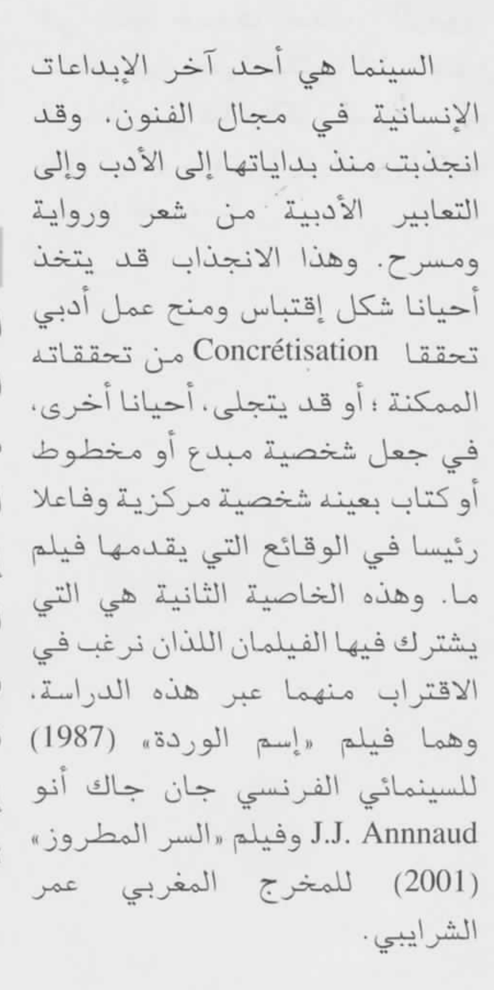
ولا يبدو أن تناول السينما المغربية للمرأة أمر مُنْتَهٍ أو قد ينتهي قريبا، وربما تكون للمرأة فتنة ما تزال غير مكشوفة، فتنة أقل من القتل ساهرة في ثنايا جسدها المنذور للرموز، تنتظر عينا خفية لتكتبها لنا بالضوء المنبعث من تلك الكوة السوداء. ألم يقل كوكتو يوما ما، إن السينما كتابة حِبْرُها الضوء...؟



عبد اللطيف البازي

البحث عن منابع النور

قراءة في فيلمي "اسم الوردة" و"السر المطروز"



السينما هي أحد آخر الإبداعات الإنسانية في مجال الفنون، وقد انجذبت منذ بداياتها إلى الأدب وإلى التعابير الأدبية من شعر ورواية ومسرح. وهذا الانجذاب قد يتخذ أحيانا شكل إقتباس ومنح عمل أدبي تحققا Concrétisation من تحققاته الممكنة ؛ أو قد يتجلى، أحيانا أخرى، في جعل شخصية مبدع أو مخطوط أو كتاب بعينه شخصية مركزية وفاعلا رئيسا في الوقائع التي يقدمها فيلم ما. وهذه الخاصية الثانية هي التي يشترك فيها الفيلمان اللذان نرغب في الاقتراب منهما عبر هذه الدراسة، وهما فيلم «إسم الوردة» (1987) للسينمائي الفرنسي جان جاك أنو J.J. Annnaud وفيلم «السر المطروز» (2001) للمخرج المغربي عمر الشرايبي.

السينما هي أحد آخر الإبداعات الإنسانية في مجال الفنون، وقد انجذبت منذ بداياتها إلى الأدب وإلى التعابير الأدبية من شعر ورواية ومسرح. وهذا الانجذاب قد يتخذ أحيانا شكل إقتباس ومنح عمل أدبي تحققا

في فصل من كتاب «العين والإبرة» ذي عنوان مثير «الكتاب القاتل»، يذكرنا عبد الفتاح كيليطو بإحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي «حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان». وملخص هذه الحكاية أن الملك المذكور أصيب عند تقدمه في السن بمرض مستعص، فوصف له الحكيم دوبان دواءا شافيا. لكن الملك مع ذلك توجس منه شرّا فأمر بقتله. وقبل تنفيذ الحكم أهداه الحكيم كتابا أوراقه ملتصق بعضها ببعض بفعل مادة مسمومة مما أدى إلى وفاة الملك بعد تصفحه للكتاب المعني الذي كان بمثابة أداة انتقام استثنائي ومتأخر. ومن هذه الحكاية استخلص الباحث «الماكر» عبد الفتاح كيليطو ما يلي : «في حالة عدم إتلافه [الكتاب القاتل] يجب منع لمسه والاقتراب منه، وهذا يعني أنه يجب التأكيد على كونه يحمل الموت معه، وأنه سبق أن قتل . باختصار يجب رواية حكايته»[1]. ويبدو كأن فيلم «اسم الوردة» المقتبس عن رواية بنفس العنوان

للمبدع والمنظر الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco قد تبنى البرنامج الذي اقترحه عبد الفتاح كيليطو، ذلك أن أحداث الفيلم تقع بدير شبيه بقلعة كبيرة وغير مضيافة يعيش بها رهبان غريبو الأطوار، يمارسون شعائرهم الدينية ويحيطون حياتهم وانشغالاتهم بموانع يصعب تجاوزها في الوقت الذي يعاني فيه مجتمعهم الأوروبي من ويلات عصره الوسيط بمحاكم تفتيشه وفقره وتكلسه. وقد نفاجأ بالممثل سيان كونري Sean Coonry، الذي ارتبط اسمه على الخصوص بدور جيمس بوند 007، وهو يتقمص شخصية غيوم Guillaume الراهب المتنور الذي قدم إلى الدير المذكور للتحري وللتحقيق En-quete في مسألة وفيات مشبوهة ذهب ضحيتها أكثر من راهب، وقدم كذلك للبحث عن أمر ما غامض كما يفيد ذلك الأصل الفرنسي لكلمة «تحقيق». وقد تمكّن غيوم من معرفة سر الوفيات المذكورة، واعترف له كبير الرهبان بأن نسخة من كتاب أرسطو المخصص للكوميديا، هي «المسؤولة» عما حدث بفعل السم المدسوس بين أوراقها، وأنها هي التي «قتلت» كل من حاول الإطلاع عليها. وتصور لنا الكاميرا هذا الدير، بين الفينة والأخرى، من بعيد لكي تؤكد انعزاله عن العالم، كما أن الأبواب والأعمدة الضخمة تسحق الشخصيات

أحداث الفيلم تقع بدير شبيه بقلعة كبيرة وغير مضيافة يعيش بها رهبان غريبو الأطوار، يمارسون شعائرهم الدينية ويحيطون حياتهم وانشغالاتهم بموانع يصعب تجاوزها في الوقت الذي يعاني فيه مجتمعهم الأوروبي من ويلات عصره الوسيط

وتقزّمها. وعلى مقربة من موقع الأحداث يسكن أناس في أقصى درجات الفقر حتى أنك تحسبهم لم يبرحوا بعد طور التوحش، وهم إضافة إلى ذلك، موضوع استغلال اقتصادي وجنسي شنيع من بعض الرهبان. أما من يحكي لنا هذه الحكاية، ربما لنأخذ احتياطاتنا، فهو راهب شاب رافق غيوم في بحثه وفي مهمته وجمعتهما علاقة هي في نفس الآن علاقة شيخ بمريد وعلاقة صداقة. ومنذ اللقطات الأولى والبانورامية للفيلم وعلى شكل تعليقات متناثرة شرع الراهب الشاب يتذكر ويحيي وقائع شهدها، وقد سمعنا صوته Voix-off دون أن نراه. لقد اختبأ وراء محكيه الذي اتخذ شكل استرجاع طويل امتد على طول مساحة الفيلم.

وفيما يتعلق بالفيلم المغربي «السر المطروز»، فإننا لن نعثر بالضرورة على كتاب قاتل، ولكننا سنجد أنفسنا إزاء مخطوط هو محور الأحداث، وهو الذي يغير بشكل جذري مصائر مجمل الشخصيات. وقد نقلتنا اللقطات الاستهلالية للفيلم إلى ساحة جامع الفنا المعروفة كونيًا بأنها فضاء البهجة وتحرر الحواس، وتابعت الكاميرا حركات شاب تغْلب عليه سمات الجدية وهو مستغرق في قراءة كتاب بأحد المقاهي المطلة على الساحة

المذكورة، لتتجمع لدينا منذ البداية بعض أهم العناصر التي سينبني عليها الفيلم: الكتاب وأسراره، المدينة وسحرها، والاستثمار الجيد للموسيقى المصاحبة للصور. وللإشارة، فإن من بين معاني التطريز، إضافة بعض النغمات إلى قطعة موسيقية ما. وبالتدريج نتعرف على شخصيات الفيلم: ناجي الأستاذ الجامعي المهووس بالشعر والمفتون بفكرة تتبع مسار مخطوط أحد الدواوين ومسار حياة الشاعر المغمور الذي ينسب إليه هذا المخطوط، وسلاَّم صاحب «مكتبة الملائكة» الذي يشاطر ناجي نفس الهوس بالكتب الثمينة والمخطوطات وما تختزنه من معارف وفتن والذي سيكون بمثابة مساعد له، بالمعنى الغريماسي، لتحقيق بعض طموحاته. كما نتعرف على نجمة، الطالبة الوديعة التي انجذبت نحو شخصية الأستاذ، وقررت أن تقدم له العون ليصل إلى مبتغاه معتمدة على خبرة ومعارف أبيها ذي الشخصية المزدوجة، إذ أنه اشتهر بكونه لا يدَّخر جهدا في مساعدة أهل الحي، وفي نفس الآن سيتبين لنا أن علاقات مشبوهة تربطه بممثلي السلطة الجشعين. وكما هو الأمر بالنسبة لكتاب أرسطو في الفيلم الفرنسي، فإن المخطوط الذي عثر عليه الأستاذ ناجي «بمكتبة الملائكة»، هو نقطة تقاطع بين إرادات عديدة وتصورات متباينة للعالم، مما يجعل الفيلمين معا ينقسمان إلى معسكرين: معسكر خير يمثله في الفيلم الفرنسي الراهب غيوم ومرافقه وبعض الرهبان الذين لاقوا حتفهم بعد أن حاولوا إشباع فضولهم المعرفي، ويمثله في الفيلم المغربي الأستاذ ناجي وصاحب المكتبة ونجمة. أما معسكر الشر فيوجهه في «السر المطروز» أب نجمة الذي تظاهر في مرحلة أولى بالاهتمام بمخطوط الشاعر المغمور ليستولي بعد ذلك على منزله الجميل بتواطؤ مكشوف مع أعوان السلطة وعيونها. في حين أن الأشرار في «اسم الوردة» يتزعمهم كبير الرهبان الذي كان ينطلق في أقواله وأفعاله من اقتناع مفاده أن الضحك رذيلة وخطيئة، يجب محاربتهما. ولأجل ذلك، فهو كان، كلما أتيحت له الفرصة، يبجّل التجهم لأن الضحك، في نظره، يمسخ الإنسان ويزيل الخوف من القلوب مما يضعف الإيمان. وقد حاول، بانسجام مع هذا التصور، إقناع الجميع بأن الجزء الثاني من كتاب «فن الشعر» المخصص للكوميديا لم يوجد قط ولم يكتب أبدا.

والقول الشعري، باعتباره نمطا من أنماط المعرفة وشكلا من أشكال الانتباه للعالم، يشكل موضوعاً مركزياً في فيلم «السر المطروز»، حيث تقاسم معنا الأستاذ ناجي أكثر

> وللإشارة، فإن من بين معاني التطريز، إضافة بعض النغمات إلى قطعة موسيقية ما. وبالتدريج نتعرف على شخصيات الفيلم: ناجي الأستاذ الجامعي المهووس بالشعر، وسلاَّم صاحب «مكتبة الملائكة». كما نتعرف على نجمة

من مرة، متعة قراءة وتأويل مقاطع أبدعها الشاعر سي المامون واحتفظ بها لنفسه أو أودعها مخطوط ديوانه بعدما عاين تلكؤ الآخرين في الاعتراف بملكاته الإبداعية. ويحتفي الفيلم بموضوع الكتاب وبقدراته الخارقة وغير المتوقعة على التأثير في النفوس وفي مصائر بعض البشر. وقد فسر بورخيس، في إحدى محاضراته، سر افتتاننا الدائم بالكتب وعوالمها بكونها «امتدادا لذاكرة الإنسان وخياله»، ليضيف أن «الاقتراب من كتاب ينبغي أن يكون شكلا من أشكال السعادة».

إن البحث عن شكل ما للسعادة وللصفاء، هو بالتحديد ما يؤرّق شخصية الأستاذ ناجي، وهو ما حفزه على الاستمرار في تحقيقه المتعِب وفي مواصلة تأدية دوره في حكاية تتوفر على قدر وافر من التشويق، هي حكاية البحث عن تفاصيل حياة شاعر ذي شخصية هلامية، والبحث عن آثاره وعن منزله وعلاقاته بمجتمعه وبأقربائه.

إنه تحقيق مزدوج : تحقيق بالمعنى القضائي وما يستتبعه من تجميع لمعطيات وطرح أسئلة وحدس بالروابط بين بعض الشخصيات والدوافع الخفية لبعض الأحداث، ثم هو تحقيق لنصوص مهملة وتكليمها (أو استنطاقها حسب التعبير البوليسي). وهذا ما يضمن شد

ويحتفي الفيلم بموضوع الكتاب وبقدراته الخارقة وغير المتوقعة على التأثير في النفوس وفي مصائر بعض البشر. وقد فسر بورخيس، في إحدى محاضراته، سر افتتاننا الدائم بالكتب وعوالمها بكونها «امتدادا لذاكرة الإنسان وخياله»

المتلقين لمتابعة الفيلم قصد العثور على إجابات لبعض التساؤلات من قبيل : هل سيعثر الأستاذ ناجي على بغيته؟ هل سينتصر على خصومه؟ وهل نجمة متعلقة به بالفعل أم هي متواطئة مع أبيها؟ وفي مرحلة لاحقة سيتم عقد مقارنة بين خلاصات التحقيق الفني وخلاصات التحقيق الميداني.

لقد تحمس ناجي لهذه المهمة إلى درجة جعلته يتماهى مع شخصية السي المامون ويتأثر بليغ التأثر بإبداعه، وذلك بعد أن اقتنع بأن هذا الإبداع، الذي لم يتم الإصغاء إليه بالشكل المطلوب، هو إبداع قوي ورؤيته للوجود متفردة وسابقة لزمانها. وقد أصر ناجي على استعادة منزل الشاعر المهجور، مثله في ذلك مثل إبداعه لتيقنه من أنه سيكون مستودعا لأسرار عدة وضامنا لاحتمالات جميلة. وقد رافقته الكاميرا بحركات هادئة وفيها الكثير من الحنو وهو يرمّم أسوار المنزل وأعمدته المتهدمة ويعيد الروح لمحتوياته الثمينة. لكن السلطة تدخلت ببشاعة كعادتها، إذ كانت الإغراءات بالنسبة لأغنياء الحرب الجدد كثيرة، فأرغموا الأستاذ ناجي على الرحيل لتتحول دارة الشاعر إلى مطعم سياحي فاخر في ملكية أب نجمة.

تقنية التشويق اعتمدها كذلك وبشكل رئيسي فيلم «اسم الوردة»،

وذلك قصد استمالة المتلقين والتخفيف من وقع الإيقاع الرتيب للوقائع، والتخفيف من مسحة الكآبة الطاغية على الفضاءات التي يستثمرها. هكذا، وبعد جهد كبير ومطاردات ومحاولات قتل عدة توصل الراهب غيوم الذي كان يقوم بتحرياته بمعونة مرافقه الشاب، إلى معرفة موقع المكتبة التي تستضيف الكتاب القاتل والتي مُنِع ارتيادها على الجميع.

لقد كانت هذه المكتبة تحتل مجمل الطابق العلوي من الدير ربما لارتباطها بالمتع الذهنية والملكات العقلية بعيدا عن الطوابق السفلى التي تتحكم فيها بصورة كبيرة الغرائز والمؤامرات، واندهش غيوم لكون هذه المكتبة تشبه المتاهة، ولكونها تحتوي على كتب عديدة وثمينة مما لم يستطع معه إخفاء فرحته العارمة حتى أن مرافقه سأله ببراءة كاذبة، إن كان يعتبر أن الكتب هي أهم من مصائر البشر، ليجيبه هو أن احتفاءه بالكتب وتعميم محتوياتها ذات القيمة هو شكل تدخله في العالم، وأن للمعرفة سحرها وضرورتها كذلك. وكانت الدوائر العليا بالكنيسة، لمّا بلغها خبر الوفيات الغامضة، قد بعثت لجنة تحقيق يترأسها خصم لدود لغيوم هو الراهب برناندو الذي ما كان يجد أية غضاضة في اتهام الآخرين بالزندقة والكفر. وسينظم هذا الراهب

هكذا، وبعد جهد كبير ومطاردات ومحاولات قتل عدة توصل الراهب غيوم الذي كان يقوم بتحرياته بمعونة مرافقه الشاب، إلى معرفة موقع المكتبة التي تستضيف الكتاب القاتل والتي مُنع ارتيادها على الجميع.

محاكمات غير عادلة لأشخاص تم القبض عليهم بشكل اعتباطي بتهمة خرق هيبة الكنيسة والدين، وسيحكم عليهم بالموت حرقا. ومن بين هؤلاء المتهمين كانت هنالك فتاة في مقتبل العمر كان الراهب الشاب المرافق لغيوم قد تعرف عليها بفعل مصادفة لم تكن في الحسبان، واكتشف معها المتع التي يمنحها جسد أنثوي دافئ وأغرِم بها، ولن يستطيع نسيانها طوال حياته كما سيخبرنا في نهاية الفيلم. وقد عارض غيوم الأحكام الجائرة رغم علمه بالمتاعب التي ستلحقه من جراء ذلك وبالرغم من أنه تعرض فيما قبل للسجن بسبب أفكاره المتحررة.

سنكون شهودا على صراع أجنحة داخل الكنيسة، صراع بين الرهبان الزاهدين في الدنيا وبين من يحرصون على الاستمتاع بما توفره لهم سلطاتهم الدينية من خيرات ونفوذ، كما سنعرف أن المواجهة هي بين تصورين في التعامل مع المعرفة: تصور يدعو لحفظها كما هي دون أدنى تغيير، وتصور ثان يسعى لتطويرها بحسب الاحتياجات الإنسانية. وستكون المواجهة فيما بعد، بين الرهبان المتشددين وجيرانهم الفقراء والجياع مما سيؤدي إلى مقتل الراهب الفظ برناندو وإلى إنقاذ الفتاة معشوقة الراهب الشاب.

بهذا الشكل، اتخذ الفيلم بناء حكاية، ليست بالضرورة عجيبة،

ينتصر فيها الطيبون ويلقى فيها الأشرار العقاب الذي يستحقون، كما استعار الفيلم بنية المحكي البوليسي إذ بالإضافة إلى تقنية التشويق التي تمت الإشارة إليها، تمحورت وقائع «إسم الوردة» حول لغز تجمعت جملة وقائع ومعطيات لتفسيره وتوضيح خباياه بالرغم من وجود من حاول عرقلة مجهودات التوضيح هاته، لأنها لا تخدم مصالحه على الإطلاق.

نفس الحكم ينسحب على فيلم «السر المطروز» الذي اتخذ من حياة الشاعر السي المامون ومن حياة مخطوطه خيطين ناظمين ومتحكمين فيما تضمنته الحبكة من أسرار وألغاز كان من الضروري رفع الحجب عنها، بالرغم من وجود من استثمر نتائج «التحقيق» لخدمة غرضه في الاغتناء السهل والسريع.

الفيلمان يؤكدان، بلغة سينمائية سلسة وذات مستويات متعددة للقراءة، انتصارهما لتعميم المعرفة والفكر النقدي، وبالرغم من أن نهايتيهما لا تجعلنا نتأكد من أن الشر قد اجتثت جذوره، وأن الخير قد انتصر انتصارا بيّنا. غير أن بارقة الأمل الواضحة، تتمثل في توفّق الراهب غيوم في إنقاذ مجموعة من الكتب الثمينة من الحريق الرهيب الذي اندلع في مكتبة الدير. وحرص الأستاذ ناجي، من جهته، على إنقاذ بعض مخطوطات الشاعر سي المامون من التلاشي والضياع قبل أن يرغم على مغادرة منزل الشاعر.

إن الأمر، في الفيلمين معا، يتعلق بالفوز في معركة من معارك حرب تكاد تكون، أو هي، أبدية بين قوى النور وقوى الظلام. وليس من المصادفة أن السينما قد رسخت في أذهاننا مشاهد من هذا الصراع العنيف بين الكتب والحرائق في العديد من الأعمال السينمائية، قد نذكر منها فيلم فرانسوا تروفو «فراينهاريت 501»، وفيلم يوسف شاهين «المصير».

الكتاب، بالتأكيد، هو صون لذاكرة البشرية بقدر ما هو صون لمستقبلها، وهو بدون أدنى شك، أحد أنجع السبل لجعل رؤيتنا أرحب، كما أنه أحد أجمل وأهم الأدوات المسعفة على تأمل غموض الكون وغناه.

الفيلمان يؤكدان، بلغة سينمائية سلسة وذات مستويات متعددة للقراءة، انتصارهما لتعميم المعرفة والفكر النقدي، وبالرغم من أن نهايتيهما لا تجعلنا نتأكد من أن الشر قد اجتثت جذوره، وأن الخير قد انتصر انتصارا بيّنا.

هامش

1) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، (دراسة في ألف ليلة وليلة)، ترجمة مصطفى النحال، نشر الفنك، البيضاء، 1996 ص 69.

ترجمة

خيسوس أغيلا

جملة أفكار حول معنى الغيرية في الموسيقى

الأذن الغربية وموسيقات المغرب

ترجمة وتقديم: بنعيسى بوحمالة



بنعيسى بوحمالة

تقديم

خصصت مجلة «آفاق مغاربية»، التي يديرها الباحث النفساني المغربي محمد حبيب السمرقندي مسؤول مصلحة ثقافات العالم بمركز الإنعاش الثقافي بجامعة تولوز لوميراي، عددها الثالث والأربعين، لعام 2000، للألوان الموسيقية المغربية مرفقا بقرص مدمج يضم مقتطفات موسيقية، وذلك بمناسبة سنة المغرب بفرنسا التي شهدت عدة أنشطة ثقافية وفعاليات فنية توزعتها أهم المدن الفرنسية على مدى سنة كاملة (1999) والتي اختتمت بسلسة من التظاهرات الموسيقية المغربية (فن العيطة، الطرب الأندلسي، طرب الملحون، الدّقّة المراكشية، كناوة) احتضنها مسرح غارون بمدينة تولوز تتويجاً لبرامج سنة المغرب.

> «غالبا مَا يتم اختزال المغرب، البلد الإفريقي والمتوسطي بحكم الجغرافيا والتاريخ، من لدن متخيل البعض في كونه البوابة الأكثر غربية للمشرق العربي

يقول المشرفان على إنجاز هذا الملف المتميز (محمد حبيب السمرقندي والمختار زكزول أستاذ الفيزياء بجامعة بول ساباتيي) ضمن كلمتهما التصديرية: «غالبا مَا يتم اختزال المغرب، البلد الإفريقي والمتوسطي بحكم الجغرافيا والتاريخ، من لدن متخيل البعض في كونه البوابة الأكثر غربية للمشرق العربي بينما هو محفل لسجلّ موسيقي يعد من أكثر السجلاّت الموسيقية ثراء وأصالة. فمن «أحواش» إلى «البّوب المحلي» تستقيم إثباتات مفحمة على تنوع خصب للأجناس والأساليب، الإيقاعات والإنشادات وعيّنة الأنغام الرخيمة والشجية التي نقترحها عليكم تكفي دليلا، فيما نرى، على هذا الذي نقوله، بل لعل هذه الخصوبة تجسد، فوق هذا، أيّما تجسيد سيرورة نشوء البلد وتعكسها ما دامت موسيقاه لم تتوان عن اصطحاب

وترجمة التحولات التي انخرط فيها إن في تاريخه البعيد أو القريب، وبالتالي فمن مزايا هذا السجلّ الموسيقي انطباعه، إن شئنا، بتلك الدينامية التي لا تكتفي بإضمار عنصر الإبداع الثقافي وإنما هي كذلك تدقّقه وترسم له غاياته التي هي : التبادل، الاستفراد، والتكامل».

هذا وقد حفل العدد بدراسات ومقاربات وحوارات تمثل وثائق أساسية للممارسة الموسيقية المحلية بالمغرب، ترصد صنوفها وأشكالها وبنياتها ومضامينها مثلما تعرّف بأبرز الفاعلين الموسيقيين، بأرصدتهم ومنجزاتهم، وبأدوارهم المتفاوتة سواء في صيانة تراثات الجغرافيات الثقافية الإقليمية أو في صياغة الوجدان والذائقة العامّين في بلد بأسره. وتتأكّد أهمية هذا العدد كذلك، من خلال الإسهامات المتكاملة التي حملت توقيع أسماء عديدة هي : المختار زكزول، علال الركوك، عبد الغني مغنية،ميشيل كيتو، عز الدين خرشافي، حسن جواد، فريد عبابو، عمر المتيوي، بول. ب. فانتون، جان - ماري لوساج، حميد ساهل، لحسن حيرا، محمد العسري، عبد الخالق الشدادي، عبد الحق الميطالسي، فريدة العياري، أمّا ضيف العدد فسيكون هو الباحث الفرنسي، ذو الأصل الإسباني، خيسوس أغيلا أحد فقهاء الموسيقات الغربية المعاصرة ومن المبرّزين في قوانينها وأساليبها، أستاذ علم الموسيقى بجامعة تولوز لوميراي، إذ سيساهم بدراسة معمقة عن الدّقّة المراكشية، وأخرى لا تقل أهمية هي هذه التي اخترنا نقلها إلى العربية بحيث تأتي أهميتها ليس فقط من كون صاحبها على دراية تامة بموضوعه، وإنما أيضا من الأخلاقية التحبيبية أو، بالأحرى، الاستدراجية التي يرتديها التحليل وهو يشخص هوية الأذن الغربية وتاريخها مستميلا إياها، رغم تربيتها السماعية في كنف تقليد موسيقي مغاير، إلى منطقة إيقاعية وذوقية وانفعالية جديدة عليها كل الجدة، إضافة إلى مشورته التقنية، متعاونا في هذا الصدد مع المختار زكزول، حول كيفية الولوج إلى فقرات القرص المدمج المرفق والإنصات الجيد إلى المقتطفات والأنغام التي يحتويها.

نص الترجمة

أين يمكننا إسلام الأذن؟

يبدو الموسيقيون في فرنسا، لأيامنا هذه، منشدّين إلى واحدة من الأفكار الما بعد حداثية[1] التي تصنف، بموجبها، الطليعة الموسيقية الأروبية التي سادت من عام 1950 وحتى عام 1980 كما لو كانت مجرد قوس لا مندوحة لنا عن إغلاقه. وإذ يكيلون جماعا من التّهم لمشايعي اللغة

يبدو الموسيقيون في فرنسا، لأيامنا هذه، منشدّين إلى واحدة من الأفكار الما بعد حداثية[1] التي تصنف، بموجبها، الطليعة الموسيقية الأروبية التي سادت من عام 1950 وحتى عام 1980 كما لو كانت مجرد قوس لا مندوحة لنا عن إغلاقه.

المتعارف عليها. إن في الحرم الأكاديمي أو خارجه، ب «معاصرة»، وعلى رأسها تهمة اللهاث خلف عوائد الفئات العريضة من الناس، فإن الكلل لم يصب صناعة الأسطوانات الموسيقية، بل العكس ما دامت تتراءى على أفضل حال : إنها بمثابة طوفان لا يني يكتسح الشعوب الغربية ويغمرها بلجج الموسيقات المسماة «شعبية» التي لا تعد، في منظور أغلبية الناس، سوى منتوجات موسيقية مرتبة للاستهلاك العادي، المصطنع بكفاءة والمقنن بعناية، وذلك تلبية لنصيب السوق من أجهزة الراديو ووسائل الاتصال الأخرى. على أن ما هو أحسن، إذا ما احتسبنا الأمر علامة على انفتاح لا تشوبه شائبة، هو عدم تراخي نظام الموضة عن اقتراح جملة من التهجينات الناتجة، من جهة، عن «حقائقنا» نحن وموسيقات العالم المختلفة من جهة ثانية. إن الأمر ليتعلق، إن صح التعبير، ب «منتوجات» مستجدة تسندها قاعدة موسيقى العالم، ذات مواصفات منمّطة، في معظم الأحيان، سببها التسجيل المزجي، الأكثر أو الأقل مهارة، الذي يخلط بين طبيعة علبة الإيقاعات، التي لا مفر منها على أيّ حال، وبين جملة التداعيات الصوتية المفترضة لموسيقات وآلات تقليدية.

وإذن فصوب أيّ شيء يخلق بنا إمالة آذاننا الغربية المعرضة للتقزز والإضجار في سبيل العثور ولو على نزر قليل من موسيقى طازجة وغير معهودة؟ هل نحو الأضرب الموسيقية المنعوتة ب «الكلاسيكية» والتي تسمح لنا بمقارنة النسخة التخليدية الثامنة والثلاثين بعد المائة لهذه أو تلك من سمفونيات بتهوفن («المراجعة والمنقحة» هذه المرة من أحد المختصين الضليعين في موسيقى «الباروك») مع نسخة أخرى جرى تسجيلها تحت إمرة قائد جوقة موسيقية «تاريخي» وليكن فورتو انغلر في إبان الأربعينات أم ناحية التلوينات الموسيقية «الباروكية» التي أمست كشوفات العقد الثمانيني الآيلة لفائدتها مؤسسات قائمة الذات أو تكاد، موقرة ومحصنة ضد أيّ تخمين كان؟

فمهما يكن مقدار التشاؤم، المبيّت، للوحة التي رسمناها لا فكاك لنا عن الإقرار، مع ذلك، بكون المستمع الغربي الذي لقّن تربية، أو، بالأدق، أعياه، حد السأم، الإنصات إلى نفس الموضوعات الثقافية (الكونشرتوهات أو السمفونيات المعروفة سلفا والمعاد التعرف عليها ثانية، التي يشبه بعضها بعضا علاوة على تأبيدها لنمط سماع محدد قبليا ووقوعها المستديم في ذات المطبّات الموسيقية) قد يقوم اكتشاف موسيقات جديدة، بالنسبة إليه، مقام حاجة حيوية كما قد يجنح به إلى

إذا ما احتسبنا الأمر علامة على انفتاح لا تشوبه شائبة، هو عدم تراخي نظام الموضة عن اقتراح جملة من التهجينات الناتجة، من جهة، عن «حقائقنا» نحن وموسيقات العالم المختلفة من جهة ثانية. إن الأمر ليتعلق، إن صح التعبير، ب «منتوجات» مستجدة تسندها قاعدة موسيقى العالم

مساءلة تقاليدنا السماعية، الشيء الذي سيساعدنا، في المحصّلة، على مقاومة رتوب عوائدنا الاجتماعية، ومن ثم فإنه، أي هذا الاكتشاف، يفضل واحدة من الإمكانات الاستثنائية للقيام بمغامرة لي اليقين في استطاعة مجتمعاتنا الغربية وضعها بين أيدينا.. إنه لشيء محرج لنا، أشدّ الحرج، أن نحترز، بل نستاء، من ملذة العبور، دونما عواقب تذكر، من نوع إلى آخر، مثلا من طانغو آسطور بّيازولا إلى آخر مبتكرات بوليز، من المطولات الموسيقية إلى الأصناف القصيرة، ذلك أن جدّة عصرنا تكمن بالضبط في هذه النقطة : في انتقائية موسيقية معافاة من أيّما عقدة، قدوتنا في هذا الاصطفاء قناتنا الأثيرية الوطنية «فرنسا الموسيقات FRANCE MUSIQUE(S)» التي لم تحجم عن إرداف حرف دالّ على الجمع إلى كلمة الموسيقى انسجاما مع التعددية الواقعية التي توجه البرمجة وتستحكم فيها.

مسلسل مسترسل لتوسيع دائرة ثقافتنا الموسيقية

منظورا إليها من هذه الزاوية تتبدى العقود الخمسة الأخيرة من عمر ثقافتنا الغربية كما لو أنها استنهاض لوتيرة من التوسع الأسلوبي غير منقطعة. وهكذا فنحن غالبا ما ننوّه إلى المعرض العالمي الذي انعقد بباريس عام 1889 (حيث استمع دوبوسي لأول مرة إلى ألوان موسيقية من جافا) باعتباره يمثل نوعا من «قطيعة انتابت الحلقة الغربية»[2]، إذ في الوقت الذي كان فيه الجمهور الفرنسي يتعامل مع الصرعة الفاغنيرية بقدر من اللطف والكياسة، مجاملة منه لدويّها، حدث أن اكتشف دوبوسي، مندهلا، أن الإنصات إلى جوقة موسيقية صغيرة قادمة من جافا لربما يكون أكثر إثارة من استنصات الموسيقى الفاغنيرية المنثالة من جوف الآلات النحاسية.

تتبدى العقود الخمسة الأخيرة من عمر ثقافتنا الغربية كما لو أنها استنهاض لوتيرة من التوسع الأسلوبي غير منقطعة. وهكذا فنحن غالبا ما ننوّه إلى المعرض العالمي الذي انعقد بباريس عام 1889

وإذا ما استحضرنا، علاوة على ذكرنا، مجريات إعادة اكتشاف الغناء الغريغوري الذي كان ساريا في أوساط قساوسة سوليسم وصدور نسخة جديدة للآثار الموسيقية الأساسية في الحقبة الباروكية (باخ، رامو، سكارلاتي، هاندل)، وأيضا تلك التي تؤول سيان إلى عصر النهضة أو إلى العصر الوسيط ناهينا عمّا خضع له الفولكلور من جمع وتدوين، فنستوعب بسهولة معطى ارتفاع مؤشر «العرض» الأسلوبي الذي لازم الموسيقى منذ أواسط القرن التاسع عشر. راهنا فإن الشيء الأكثر أهمية في الموسيقى العالمة المدونة بدءا من العصر الوسيط حتى يومنا هذا، وهو ما ينسحب كذلك على الأنماط الفولكلورية في كافة بقاع المعمورة،

غدا من اختصاص الأقراص المدمجة، توفيرا وحفظا، ولأن الأمر كذلك فنحن بإزاء واقعة اجتماعية ناجزة، نعني توافر الغربيين، وفي أدنى الأحوال من يقيم منهم في كبريات المدن، على إمكانية للولوج إلى كامل الإنتاج الموسيقي العالمي تقريبا في تجرد عن أحكام القيمة والتراتبيات الموسيقية المغلوطة.

هل أصبحنا ما بعد حداثيين؟

لتحيا الانتقائية التي تتيحها سلسلة محلات «الفناك FNAC» الفرنسية وشبكة الأنترنيت: فالخزانة الموسيقية لهاوي موسيقى ما تراكمت مقتنياتها بمعزل عن أية حساسية مصدرها الحقب أو الأساليب الموسيقية، موسيقات هذا البلد أو ذاك في كرتنا الأرضية، وهل بقيت هناك كرة أرضية تبهر أحدا بضخامتها وشسوعها، بل إن جاك لانغ، الوزير الأسبق للثقافة، سيواظب على إعطاء المثال، لمئات المرات، عن مسلك انفتاحي كهذا معلنا عن تأييده وتحمسه لأشكال موسيقية لا يضير في شيء كونها متنابذة، وإن مظهريا، تنابذ فن الأوبرا مع الهيب - هوب HIP - HOP. من الواضح أن التربة العضوية لأي ما بعد حداثة، تنبسط، تدقيقا، في هذا التموضع: كل الأشياء حاضرة، يجاور بعضها بعضا بعيدا عن أي تراتبية، وتلوح في متناول اليد،

إن الإبداع الموسيقي لهو نتاج تهجين مداوم أو ثمرة عملية دمج لا متناهية لعناصر ومكونات مستفردة من سائر الأنواع الموسيقية المتاحة

تنتظم ضمنها الأنواع السابقة «الكبرى والمهيمنة» (المدعوة عالمة ورصينة) مع نظيرتها السابقة «الصغرى» المنذورة (للترفيه عن الشعب والاستهتار والموصولة بالحضارات «البدائية»). فبالنسبة لهاوي موسيقى ما بعد حداثي لا تفرق عنده الموسيقات بحيث ينتزع بتهوفن نفس الخطوة التي يستحقها مقطع صولو SOLO من أداء ميلز ديفز، أو تنالها معزوفة بوليفونية قصيرة. إن الإبداع الموسيقي لهو نتاج تهجين مداوم أو ثمرة عملية دمج لا متناهية لعناصر ومكونات مستفردة من سائر الأنواع الموسيقية المتاحة، وحتى ميشيل شنيدر، المدير السالف لشؤون الموسيقى بوزارة الثقافة على عهد جاك لانغ، سوف لن يتحرج عند قوله: «إنني على استعداد للدفاع عن الجمال الفائق لموسيقى جيمي هاندريكس الباروكية وهبوط موسيقى لولي الباروكية وركاكتها، عن كون الألم المبرّح الذي ترشح به موسيقى «القلب والروح» عند جوي ديفيزن يبقى أكثر واقعية ومصداقية من الكلام المفخم والمعسول الذي يسوّد صفحات بعينها لدى تشايكوفسكي»[3].

أمّا بصدد مجد الإثارة الذي كان للطليعيين القدامى فهم لم يعودوا قادرين الآن، بل ومنذ مدة طويلة، على خلق أدنى ضجة، لقد انقضى زمن الإملاءات المفروضة التي كانت

تتمتع بها، في أثناء الخمسينات والستينات والسبعينات، أطراف يا ما استهواها أن تترك لبعض ذوي المنازع الإيديولوجية صبّ لعنتهم، باسم حرمة معنى التاريخ، على مبدعين صنفوا بأنهم غير نافعين ما داموا، في نظرها، عاجزين عن اقتياد الإبداع الموسيقي إلى أقصى الحدود وتحمل مسؤولية تبعات هذا الاقتياد وذيوله.

حاضرا، وبصرف النظر عن عدم اختراقنا بعد لعصر «نهاية التاريخ»، ففي مكنتنا، على الأقل، معاينة «أفول النزعة التاريخانية وزوال عاطفة اعتناق فكرة زمن متخذ بمثابة محور متحكم في ما حوله تشف عنه متواليات من المستجدات»[4]. ومن الوهلة الأولى ندرك أن العودة إلى التقليد لم يعد لها نفس القانون أو الضابط، وعلّة ذلك، أن العودات إلى التقليد وما رافقها من اقتراضات واستمدادات ستحتسب، خلال الخمسينات والستينات، ضعفا أو تنفيسا عن شعور بالحنين والحال أنها، أي العودات، ستصير، انطلاقا من أواسط الثمانينات، في حكم الأمور الجارية وينظر إليها من حيث هي ارتداد شرعي إلى شيء يدخل في نطاق المكبوت الذي انحفرت بيننا وبينه هوّة فأصبح من المتعذر لجمه لفترة أطول. وحتى فطاحلة المبدعين الموسيقيين المحسوبين على الطليعة ما بعد الفيبيرية، مثل هنري بّوسور أو غيورغي ليجيتي، سوف يذعنون لفكرة الإيغال صعدا في رحاب الوعي اللصيق بالنماذج الموسيقية التي وضبها التقليد الموسيقي وفات أن تشرّبتها حناياهم معربين، هكذا، عن استسلام دالّ للثقافات العتيقة التي اقتدرت على رعاية آثار شاهدة على قوة تعبيرية أصيلة، ولو أنها خامدة، شهادتها على حيوية تلقائية. وبالإضافة إلى هذا فقد كانت المسألة، بالنسبة لكثيرين، بمثابة طريقة لإعداد رد فعل معين تجاه «الأسلوب الموسيقي العالمي المعاصر»، وضد طليعة عالمة ستبرز لاحقا وتحقق ذيوعا منمطا إلى حد كبير في العواصم الأكثر غربية على وجه البسيطة.

رغما من هذا، فإن التاريخ لا يرتكس أبدا إلى الوراء، وحتى إن وددنا التحلي بالنزاهة فلن نحكم بشيء من غير إخفاق عودات كهاته إلى الماضي الموسيقي (أو نحو الحضارات الأدنى رقيا، فيما يخص التكنولوجيا، من حضارتنا) في العثور لا على الطزاجة ولا على العفوية الأصيلتين. ولعله يليق بنا القول كذلك بأنه من الصعوبة بمكان الخروج بسلامة من لجة أربعين عاما بما هي عمر طليعة استزرعت بشكل واسع خصلتي الوضوح والمباعدة النقدية. ومثلما نبه إلى ذلك، ومنذ

> ولعله يليق بنا القول كذلك بأنه من الصعوبة بمكان الخروج بسلامة من لجة أربعين عاما بما هي عمر طليعة استزرعت بشكل واسع خصلتي الوضوح والمباعدة النقدية.

البداية، أومبرتو إيكو قائلا : «إن الردّ ما بعد الحداثي على ما يدخل في نطاق الحديث يقتضي الاعتراف بوجوب خضوع الماضي (...) لإعادة النظر : على نحو ساخر أو بكيفية غير بريئة»[5]، فما من شك في انطباق هذا الرأي على الموسيقات التقليدية ما دام يصعب (إن لم نقل يستحيل) العثور، مثلا، على الفردوس المفقود كيفما اتفق، لكن يحق لنا باستمرار، أن نثابر على معاودة تشييده.

حتمية تفكيك مركزية الإنصات الموسيقي

قبالة تنوّع كالذي وصفنا، لابد أن تنهض بعض المصاعب التقنية عند الإنصات إلى الموسيقى تهم أساسا حصره والتحكم فيه، بحيث قد يسهل على أيّ منّا الجهر بمجموعة من الصفات وإطلاقها جزافا، وذلك من قبيل «منفتح»، «غريب»، «متأقْلِم»، في حين لم يتأتّ بعد للتربية الموسيقية تعيين استراتيجيات إنصات منوّعة بما فيه الكفاية وتساعد كل واحد على الارتشاف من سائر الموسيقات، لأن الإنصات الفعال إلى الموسيقى يبقى الوسيلة الوحيدة لتوسيع دائرة قدراتنا على فهم الظاهرة الموسيقية بوتيرة متنامية.

وغالبا ما يقال : «أن تحب معناه أن تفهم»، وفي إطار الموسيقى فإن هذا القول المأثور يتأكد بجلاء عندما نلفي أنفسنا أمام أساليب موسيقية لم تهيّئنا لها التربية التي تلقيناها ومحيطنا الثقافي المألوف، وسواء اتصل الأمر بمتوالية موسيقية مثلثة لباخ، بمسرح النّو الياباني أو بآخر مقطوعة لكالهيتر ستوكهوزن، فإن أيّ موسيقى جديدة لتستدعي منا مجهودا ل «تفكيك المركزية». فكلما انوجد المنصت إزاء موسيقى مجهولة بالنسبة إليه، تطلب منه هذا الموقف تحديد معاييره، فإن كان مبتغاه الفهم فلا، محيد له عن قبول تحوير «زاوية إنصاته» تلاؤما منه مع الأسلوب الذي عرض له، وبالمقابل فبمجرد ما يتمّ ضبط المعالم الهادية ويعزل عناصر الخطاب الصوتي عن بعضها (نقصد إدراكه لوجود أجزاء، تشعبات، ونوع من التماسك الداخلي) يتولد لديه انطابع جميل ومستلذ بالقدرة على حدس الشيء الذي جرى أداؤه موسيقيا، بدءا إذن من اللحظة التي يتولد فيها هذا الانطباع «بفهم» موسيقى جديدة (نقول «فهم» بالمعنى الذي تفيده جملة «حمل معه») يغدو من الصعب عليه عدم محبتها.

وغالبا ما يقال : «أن تحب معناه أن تفهم»، وفي إطار الموسيقى فإن هذا القول المأثور يتأكد بجلاء عندما نلفي أنفسنا أمام أساليب موسيقية لم تهيّئنا لها التربية التي تلقيناها ومحيطنا الثقافي المألوف

هذا وبما أن التاريخ القريب للموسيقى الغربية لمّا يزل، من حيث مرجعياته، عرضة لتمديد محتوم، يبدو مستعجلا القيام بإعادة تدقيق مفهوم تاريخ الموسيقى، إذ لم يعد تاريخ اللغة الوحيدة العالمة للطليعة

ذا بال وكذا الأشكال الموسيقية المدونة والمستودعة في توليفاتنا المختلفة المسماة «معاصرة» بقدر ما يجب التركيز، من الآن، على الطريقة التي حصل وفقها الإنصات إلى مجموع الموسيقات المتاحة في حقبتنا من معاصرينا (نستعمل كلمة «الإنصات» هنا ضمن معنيين اثنيين : «السماع» و«الفهم»).

والحالة هذه، فالقيمة التي قد يسبغها مجتمع ما، على عمل أو أسلوب فنّي، تتوقّف في جانب كبير منها، على التربية التي تلقاها المستمعون، أي على ما اكتسبوه من ملكات وكفاءات، أو حرموا منها، على مدى حياتهم حتى يتمكنوا من استنصات ذلك العمل/الأسلوب وفهمه بشكل أفضل. وعليه، فعلى عاتق المستمع الغربي المعاصر، (عفوا الما بعد حداثي)، يقع عبء اجتراح سبل ذاتية قحّة تفضي إلى موسيقات العالم، إنه المعنيّ قبل غيره بتغيير وجهة حاسة الإنصات لديه، إلى حين مطاوعة هذه الموسيقات لأذنه وانقيادها إلى حيز إدراكه. وإذا لم يقم هو بالذات بقطع هذه المسافة، فإن هذه الموسيقات هي التي ستُقْدم نحوه، وتدهمه لكن ضمن صيغ مشذبة، ملطفة، أو، بالأولى، «معقّمة» بوساطة صناعة الأسطوانات، ستأتي مبثوثة عبر وسائط إعلام مقننة بهدف انتزاع أوفى ما يمكن من القبول، وفي كلمة واحدة ستُقْدم إليه ليّنة الجانب حتى لا يعسر عليه هضمها.

وإذْ تنخرط في فورة الانتقائية، ذات الصبغة العالمية والتي توحّد راهنا بين كل الأوساط المنعوتة ب «المثقفة»، فإن أيّ موسيقى غير غربية تكون محل إنصات جديد لا تتوانى عن الاندراج إلى هذه السلسلة لتشحذ، بطريقتها الخاصة، استراتيجياتنا نحن في التلقي والإدراك، فرديا وجماعيا دفعة واحدة ؛ وبصيغة رديفة إن كل موسيقى مستجدة لا تستنكف عن الدفع بنا، واحدا تلو الآخر، نحو إعادة تأهيل ذاتيتنا. وبتواتر الوعي، وتوالي التجليات أو، بالأحرى، احتفالات أعياد «الغطاس»، تقوم هذه الموسيقى، عبر ما تبتعثه في جوارحنا من متعة وانتشاء، بنحت معاييرنا في الإنصات وطرائقنا في إصدار أحكام القيمة الجمالية، على نحو سافر إن لم يكن وقحا، كما أنها تمسك بزمام انفعالاتنا الموسيقية البعدية. فهي تؤرخ لمجرى كينونتنا وتصْلحُ، من الآن فصاعداً لتكُون، مَعْلَماً بالنسبة لمداركنا، وفي هذا المضمار، وعلى سبيل التدليل، فأنا لا يمكنني أن أنسى ما حييت الليلة التي أمضيتها في ضيافة فرقة كناوة بمدينة مراكش، أو موسيقى العيطة المتداولة بمدينة آسفي والتي أتيح لي الاستماع إليها في شقّة بمدينة الدار البيضاء، لن أنسى أيضا طقطقة الدّقة

إن كل موسيقى مستجدة لا تستنكف عن الدفع بنا، واحدا تلو الآخر، نحو إعادة تأهيل ذاتيتنا. وبتواتر الوعي، وتوالي التجليات، تقوم هذه الموسيقى، عبر ما تبتعثه في جوارحنا من متعة وانتشاء، بنحت معاييرنا في الإنصات وطرائقنا في إصدار أحكام القيمة الجمالية

المراكشية أو رهافة المصاحبة الموسيقية في فن الملحون ورشاقتها.

الإنصات إلى موسيقى الآخر أو الطريق نحو التكامل

إذا ما استرشدنا بالمبدأ الذي أضاءه بّيير بورديو والذي مؤداه ألاّ «وجود حتما لأذواق - خلا ربما الأذواق الغذائية - تغوص عميقا في الجسد من غير الأذواق الموسيقية»[6]. إن الإنصات إلى موسيقات العالم التقليدية يرغمنا، وفقا لمنطوق هذا المبدأ بوازع من مخالفته للسائد على الخروج من شرنقة ذاتيتنا المتضخمة، ويفرض علينا إدماج قيم الآخر (الموسيقي الأجنبي) في منظومتنا القيمية، ومن هذه الزاوية تعد الموسيقى أداة فردية ممتازة لتعلّم قواعد التسامح الجمالي والتحلي بخلق الغيرية.

فالشعور الذي تدّخره مجموعة بشرية في موسيقاها، يسعف أيّا منا علىَ استكشاف مناطق ظلت تجهلها حساسيتنا حتى يومنا هذا، وإذا ما كان البشر قد جبلوا، عند ولادتهم، على نفس الإضمار الشعوري فلا داعي، فيما نرجح، للتعلّل بالمعيقات الوجودية التي قد تحجب، في يوم من الأيام، مفعول وتأثير القوة الشعورية لموسيقى ما عن كياننا (علما بأنها معيقات ثقافية أصلا). ذلك أننا ونحن ننغمر في طقوس التّملّك الكناوية أو نتماهى مع الإيقاع المتهلل للدّقّة المراكشية نلفينا نهتدي، بغتة، إلى استكشاف جانب خبئ في ذاتيتنا (أو، على الأصح، في طبيعتنا الإنسانية الخالصة)، ومن هنا اقتناعي، للصبغة الحيوية لأمر كهذا وكذلك بصفتي مختصا في «الموسيقى المعاصرة العالمة»، بجدوى التحوّل بأذني، التي هي أذن رجل موسيقى غربي، نحو موسيقات المغرب هاته، المتنائية عنا مقدار دنوها منا، المدوخة بفضل ما تكنزه من طاقات وممكنات.

زيادة على هذا فإن الإنصات إلى الموسيقات المغربية لربما يمثل، بالنسبة لنا نحن الفرنسيين، فسحة مواتية لتجاوز الأعراف الاتفاقية، توسطا بتجربة معيشة، والتخلص من النمذجات الجاهزة والمبتذلة التي ألف مجتمعنا أن يقولب فيها ثقافات المغرب العربي. لنقل، بخصوص هذه النقطة دائما، إن النجاح الذي وفره جمهور مدينة تولوز للحفلات السبع التي احتضن وقائعها مسرح غارون، في إطار «سنة المغرب بفرنسا»، لهو مبعث اطمئنان لكونه يبرهن، إن كان الأمر يحتاج إلى برهان، على اقتراب الفرنسيين، جد الملموس، من الموسيقى المغربية ومغالبتهم لاستغلاق سننها وشفراتها، أو بالأقل، على ضرب من الاقتراب الحدسي. وعند استعادتنا لمقولة بّيير بورديو

الإنصات إلى الموسيقات المغربية لربما يمثل، بالنسبة لنا نحن الفرنسيين، فسحة مواتية لتجاوز الأعراف الاتفاقية، توسطا بتجربة معيشة، والتخلص من النمذجات الجاهزة والمبتذلة التي ألف مجتمعنا أن يقولب فيها ثقافات المغرب العربي.

الآنفة سوف تتمظهر لنا الموسيقات المغربية، في هذا السياق، كما لو أنها قيد يطوق أجساد الفرنسيين بإحكام (الشبان منهم على وجه الخصوص)، الشيء الذي يحث على الاعتقاد في عدم تباعد ثقافتينا بالحجم الذي يصمم بعضهم على غرسه في أذهاننا لمرة أخرى.

وعليه فبفضل الإمكانية «الما بعد حداثية» التي فتحت الباب أمام التعايش، وبلا أدنى مركبات، بين أعمال فنية عالمة وأخرى شعبية تنحدر من حقب وقارات مختلفة صار بمقدور مجتمعنا، شيئا فشيئا، إعادة إرساء المعايير الجماعية لحكمه الجمالي، كما غدا بمستطاعنا أن نؤسس، كل مرة وعلى نحو مطرد، فكرة أكثر شمولية واكتمالا عن الاحتياطي الشعوري والخيالي المضمر في قعر هويتنا الإنسانية.

المغرب: مفكرة سفر، يونيو 2000

بغاية إعداد جملة النصائح والنقاط المرفقة بالقرص المدمج استوجب مني الأمر القيام بسفرة دراسية إلى المغرب سوف تستغرق أسبوعا. هكذا أمكنني الإسهام في أحد عشر حوارا مع موسيقيين ومختصين، وحضور سبع تظاهرات موسيقية بين 11 و18 يونيو 2000 (من بينها ليلة كناوية وكذلك فقرات المهرجان الوطني للفنون الشعبية المقام بمدينة مراكش). ولكي أغطي كافة هذه الأنشطة لزمني التنقل عبر جهات مختلفة من المغرب (ضاحية مدينة مراكش، مدينة الدار البيضاء، مدينة الرباط، ثم مدينة سلا).

فما حرّرته من نصوص لهو ثمرة تماسّي، بوصفي مختصّا في الموسيقى الغربية، مع موسيقات المغرب الشعبية الحية ليس أكثر، لهذا نجدها معنية، قبل أيّ شيء آخر، باستيفاء إنصاتي الشخصي، الحميمي، للموسيقى المغربية.

أسوق كلامي هذا، على بساطته، رغبة مني في إيضاح ألاّ شيء قد جرى، في تضاعيف هذه السفرة، انطلاقا من روح تدبير علمي منتظرة مني بوصفي عالما في موسيقى الأعراق والشعوب. فلا مدة الإقامة ولا منهجية الاشتغال، بل ولا حتى إرادتي الشخصية، كانت تسعفني على إنجاز صنيع من صنو ما يجب أن يكبّ عليه عالم صارم متشدد، أضف إلى هذا أنه لم يخامرني، البتة، همّ ترتيب أطروحة تركيبية حول الأعمال العلمية النفيسة المكتوبة حول الموضوع.

فما حرّرته من نصوص لهو ثمرة تماسّي، بوصفي مختصّا في الموسيقى الغربية، مع موسيقات المغرب الشعبية الحية ليس أكثر، لهذا نجدها معنية، قبل أيّ شيء آخر، باستيفاء إنصاتي الشخصي، الحميمي، للموسيقى المغربية. وربّ قائل يقول هل في إمكان هذه النصوص، مد يد المساعدة للمستمع الغربي وإقامة وشيجة بين إدراكه المخصوص لموسيقاه وبين الرؤية المحددة للموسيقيين المغاربة ممّن التقيتهم

فلم يمانعوا إطلاقا في مقاسمة متعتها معي. جوابا على هذا التساؤل أقول، إن هذه النصوص يمكنها فعل هذا وأوفى منه قابليتها لتنوير حتى المستمع الشرقي وتحديدا في ما يتلق بالنظرة التي يمكن أن يبلورها رجل موسيقي غربي تجاه الموسيقى المغربية.

وتوازيا مع ما ذكرت لعل من حسنات هذه السفرة أنها خولت لي، وأنا أعاين نوعا من الأجرأة العملية للعتاقة الشفوية، فهمَ كيف يتأتى للجسد الموسيقي أن يصير فعالا أكثر باعتباره كلاّ شموليا. فقد انتابني إحساس واثق بالدَّفَق القوي للكلمات والرقص والجسد والروح والعالم وتناغمها الناجع، جراء الموسيقى، بأزهد الإمكانيات وهو ما افتَقدَتْه، كما نعرف، موسيقاتنا الغربية.

لهذا نزعت في تعليقاتي إلى الإحاطة بمفهوم الطاقة الموسيقية، بماهيات «التقليد» و«الأصالة» أو «النقاء» في الأسلوب بما هي تحديدات خليقة بمعالجة تتوخى الحذر، وذلك تحاميا لأيّما إسقاط إيديولوجي (فلاديمير يانكلفيتش: «النقيّ والمخلوط»)[7].

وخلال العروض الموسيقية التي تم تقديمها في مدينة تولوز لا أكتم أني صعقت بحالة «التبعثر السياقي» التي انقحم فيها موسيقيو المغرب بسبب إقامة حفلاتهم خارج بلادهم، فكان أن أصبحوا عرضة للإزاحة والتهميش، بقوة الأشياء طبعا، وهم يشتغلون من داخل التقاليد الموسيقية الوطيدة للغالبية العظمى من جمهور المدينة الذي نجد له عذرا في عدم الإلمام، مسبقا، بالشفرات والنصوص العربية الشيء الذي يجعله يصفق، مثلا تصفيقا في غير محله مشوشا، هكذا اعتباطا، على انسياب الزمن الإيقاعي (والحق أنه غالبا ما تعلو النبرة، في الموسيقى المغربية، توكيدا على اعتلاء عنصر الهشاشة الزمنية). وكمخرج لهذه الوضعية العفوية سيتولى المتفرجون المغاربيون، المتجاوبون كلية مع الموسيقى الصادحة، دوْر المرشدين الوحيدين، وذلك من حيث لا يدرون، لنظرائهم التولوزيين، بحيث كانوا يستجيبون لموحيات النص وينتبهون للتزامنات الموسيقية، وفوق هذا كانوا ينعشون الموسيقيين ويحفزونهم بترديداتهم اللفظية، التي يستظهرونها عن ظهر قلب، في اللحظات التي تنهض فيها حاجة الموسيقى إلى معينات وتكملات من القاعة، وبالطبع لم يكن في إمكان عملية النقل المباشر لأطوار هذه العروض أن تسقط من حسابها تسجيل ذلك الجو المرح والبهيج.

إن معاينتي لهذا التباعد المحسوس ستدفعني، توّا، إلى مساءلة

لهذا نزعت في تعليقاتي إلى الإحاطة بمفهوم الطاقة الموسيقية، بماهيات «التقليد» و«الأصالة» أو «النقاء» في الأسلوب بما هي تحديدات خليقة بمعالجة تتوخى الحذر، وذلك تحاميا لأيّما إسقاط إيديولوجي

مختلف الذين حاورتهم عن مآل الموسيقات المغربية، وذلك خشية مني على تبدّد كل تراث حي جرّاء إخضاعه لطرائق «التصدير» و«الفلكلرة» المختلفة، منطلقا ممّا لمسته بجلاء، وبخاصة خلال مهرجان مدينة مراكش، من انشغال باصطناع «الواجهة» البراقة وتفصيل «البطاقات البريدية» الزاهية الألوان، وبالتالي، الهَوَس بافتعال فرجة خارج سياقها الصميمي بغرض جذب الجمهور وإغواء السياح سواء بسواء؛ فما معنى حصر كلّ نوع وتضييق الخناق عليه زمنياً في عشر دقائق ليس أكثر، و[النية المبيّتة] أيضا في اختيار المقاطع الأكثر سهولة أو الأكثر بهرجة، ومن ثم لم ينشأ عن تدبير كهذا لا يراعي سماكة الروابط بين المادة الموسيقية ومحيطها الديني أوالمجتمعي سوى إخراج صوتي مبتئس، يورط الموسيقيين في وضعية يستحيل معها مدّ قنوات للتفاعل والتشارك مع الجمهور الحاضر.

وبقدر خشيتي على اندثار الموسيقات المغربية للأسباب التي أوردتها يغالبني كذلك إحساس مكين بالخطورة الناتجة عن الاكتساح المطرد الذي تتعرض له ممارسات موسيقية تقليدية لا حدود لثرائها وتعقيدها أو طابعها المركَّب (مثل فن العيطة وطرب الملحون) من قبل الموسيقات الشرقية «المعصرنة» التي

وبقدر خشيتي على اندثار الموسيقات المغربية للأسباب التي أوردتها يغالبني كذلك إحساس مكين بالخطورة الناتجة عن الاكتساح المطرد الذي تتعرض له ممارسات موسيقية تقليدية لا حدود لثرائها وتعقيدها أو طابعها المركَّب

تبثها الوسائط الإعلامية الشرقية أو الغربية المعروفة بكسل إيقاعاتها المبسَّطة والمقولبة.

تشكرات خاصة مسداة إلى:

- محمد أمنزو من مراكش الذي ساعدنا، وقد أجاب عن أسئلتنا المتعلقة بطرب الملحون، على بلوغ إحاطة أولية بالموسيقات المغربية.

- موسيقيي فن الدّقّة المراكشية الذين لم يعترضوا على رغبتنا في تفكيك بعض من الخصيصات الإيقاعية التعددية والبالغة التعقيد وأنجزوا ذلك أمام أعيننا.

- الموسيقي ولد بن عكيدة من فرقة فاطنة الذي زودنا، إثر رده على شلال من أسئلتنا، بتأويل لفن العيطة سيظل راسخا في الذهن، وذلك في شقته المؤقتة الكائنة بالدار البيضاء التي يؤمها بين الآونة والأخرى.

- سعيد المغربي الذي أشركنا في جملة من أفكاره على صعيدين اثنين؛ من حيث كونه عالم موسيقى أعراق وشعوب جامعيا وباعتباره متفلسفا.

- أحمد عيدون مدير الموسيقى بوزارة الشؤون الثقافية في المملكة المغربية الذي أعطانا نبذة عن مشاريع وزارته المتعلقة بصيانة التراث الموسيقي الشفوي.

- مولاي عبد السلام اليملاحي الوزاني، ضارب آلة الدّف بالجوقة الموسيقية في الرباط والمدرّس بمعهدها الموسيقي نظير شروحاته المتصلة بالنوبات الأندلسية، بالارتجال وتلقين تقنية الضرب على آلة الدّف.

- فيفيانا بّاك، الأستاذة الشرفية للإثنوغرافيا والمختصة في موسيقى كناوة لقاء كلمتها التمهيدية المفتوحة خلال الليلة الكناوية التي أقامتها لنا في منزلها بقرية تمصلوحت.

- أعضاء فرقة كناوة المراكشية الذين ارتأوا بدلا عن إعطاء أجوبة لأسئلتي التقنية والمعقلنة أن الأجدى نفعا هو فتح ذهني على سر لعبة الجلجليات قبل دعوتي إلى المشاركة في طقس ليلة كناوية أقيمت بالضاحية المراكشية.

- عبد الجبار، قارع الآلات الإيقاعية، على إيضاحاته اللافتة المتعلقة بآلة الدّربوكة.

- مصطفى أوعمير، ناقر الآلة النحاسية بفرقة الدّقّة المراكشية، الذي قبل الإفصاح عن مخبوء بعض الإيقاعات الفريدة في أسلوبها الموسيقي.

- علال الركوك، الأستاذ الجامعي ومؤرخ أهازيج فن العيطة، على ما تبادلناه من أفكار حول هذا النوع الموسيقي.

- ماري - بّيير شانفرو الموثقة التي تكفلت بتصوير جانب من عملنا عن طريق الفيديو.

- لوريان غيدان على التغطية الصوتية للحوارات.

- حبيب السمرقندي الذي بدونه ما كان لهذا العمل أن يتحقق، فهو من نظم رحلتنا وأجرى اتصالات بالموسيقيين واستضافنا في منزل عائلته، علاوة على قيامه بترجمة الحوارات وتفحص الجانب الإملائي للأسماء العربية المشار إليها.

- جميع المغاربة على أريحيتهم ونبل ضيافتهم.

هوامش

1) بياتريس رامو ـ شوفاسو : الموسيقى وما بعد الحداثة، سلسلة «زدني علما»، ع 3378 ، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية، 1998.

2) هذا التعبير من عندية بّيير بوليز وقد ورد في مقالته «الفساد ينخر المباخر»، المؤرخة بعام 1956، والمتضمنة في كتاب «قائمة المتمرنين»، ص 35، باريس، دار سوي، 1966.

3) ميشيل شنيدر : كوميديا الثقافة، باريس، سوي، 1993، ص 69.

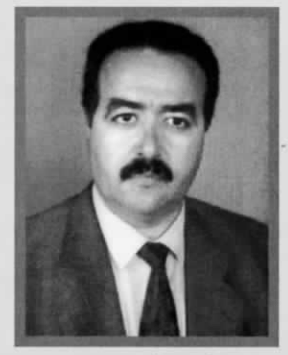
4) بياتريس رامو ـ شوفاسو : الموسيقى وما بعد الحداثة، ص 9.

5) أومبرتو إيكو : حاشية على اسم الوردة، باريس، دار غراسي، 1985، ص 75.

6) بّيير بورديو : قضايا علم الاجتماع، ص 156 : «إن عدم التسامح الجمالي ينتج عنه عنّف مرعب، لأن الأذواق غير قابلة للتنصل من مشاعر الاستهجان، أي مقت أساليب أخرى مغايرة في الحياة والاشمئزاز منها، الشيء الذي يجعله، بلا ريب، أحد أقوى الحواجز بين الطبقات».

7) فلاديمير يانكلفيتش : النقيّ والمخلوط، باريس، دار فلاماريون، 1960، ص 5 ـ 6.

5 : لاأحد، في الحقيقة، يمكنه الجزم، من تلقاء ذاته، فيقول : «أنا نقيّ»، لا أحد، بمقدوره أن يصدر، دونما قيود أو خارج نطاق الدّعابة، في حقه، في لحظة متعينة كهاته، حكم قيمة، وفي أقل الأحوال ليس من صلاحية الذات المتكلمة، أصلا، إصدار الأحكام (...) إن الطفل هو من يجسد عين البراءة أو الصفاء الجوهري، ومع ذلك، فإنه، من الزاوية التحديدية، لا يدري شيئا عن هذه الصفة، إنه نقيّ لا تشوبه شائبة لكنه لا يدرك ذلك، ومن ثم فهو لا يصير صافيا تماما إلاّ في حالة جهله للأمر. أمّا الراشد، الواعي، فقد يعلم وقد يجهل زيادة تحلّيه بهذه الصفة، بل ولأنه يجهل فهذا ما يجرده منها بالضبط!».


كمال الخمليشي

جان كْلود پانسونْ
الحداثة ونكبة المعنى*
ترجمة: كمال الخمليشي

«جمالياً، الأنانيّ هو الذي يكتفي بذوقه الخاص [...] الأنانية لا تواجَه سوى بالتعدّدية ؛ هذا النمط من التفكير يحتّم على المرء ألاّ يتصور نفسه أو يتصرّف كما لو كان يختزن الكلّ الكونيّ في داخله، بل عليه أن يعتبر نفسه مجرّد مواطن في هذا العالم».

كانط، أنطروبولوجية وجهة النظر البراغماتية.

الشعر هو الفكر بامتياز

إذا كان الجدل الحديث القائم بين الشعريات ينعقد أساسا حول مسألة المعنى (باعتباره جدلا يرصد الصراع بين شعرية المعنى وشعرية العبارة أو النص)، فإنه يجد أحد مجالاته التطبيقية الحسّاسة في مسألة الصلة بين الشعرنة (Poétiser) والتفكير ؛ أي في الوشيجة الرابطة بين الشعر والفلسفة. وإذا كان من المسلّمات أن ينشأ الصراع بين : الفرضية الرومانتيكية، ذات المنحى التفكّريّ القطعيّ (الدوغماتي)، التي تذهب إلى أنّ الشعر لا يفكّر فحسب بل هو الفكر نفسه في أسمى مراتبه، وبين نقيض الفرضية المتمثّل في الشكلانية

إذا كان الجدل الحديث القائم بين الشعريات ينعقد أساسا حول مسألة المعنى، فإنه يجد أحد مجالاته التطبيقية الحسّاسة في مسألة الصلة بين الشعرنة والتفكير

(المتشكّكة) التي ترى أنّ الشعر لا يفكّر ؛ فإنّ التصوّر الكانطي لهذا التناقض يحمل في طيّاته من التوافق ما قد يوضّح الوضعية الراهنة للشعر في نظر الفكر والفلسفة[1].

الشعر، أكثر تفلسفا من الفلسفة

بمجرّد ما نتحدّث عن الشعر المتفكّر أو المتأمّل نتصوّر مباشرة : إمّا الشعر الميتافيزيقي، التأمّلي، المهتمّ بالغايات النهائية وبالحقيقة الأخيرة ؛ وإمّا الشعر الأونطولوجي، المعتمد على مَعبره الخاص نحو الكائن. ولا نتصور البتة أن يوجَد أيضا (ولكن بطريقة أخرى)، شعر متفكّر أقلّ تعلّقا بالتأمّل.

* عنوان المقالة في الأصل«De la pluralité des poésies "pensantes"» (حول تعدّدية الأشعار "المفكّرة") ـ من كتاب : «Poésie et Philosophie» (الشعر والفلسفة)، .cip. Farrago. 2000.

ولن يظهر مثل هذا التصوّر الإعلائيّ للشعر، إلاّ مع رومانتيكيي «إيينا» (Iéna)، الذين ساروا على نهج المثالية الألمانية. وهو تصوّر سيتم معه التخلي عن نشر المعارف وتزيينها، سواء المدنّسة منها أو المقدّسة، وسيتمّ معه أيضا رفض الاكتفاء بالأساليب الاستدلالية المؤسَّسة على التنميق الوصفيّ والاستطراد السرديّ، كي يحمل الشعر على عاتقه، من ثمّ، عبء التساؤل الميتافيزيقي والأونطولوجي.

لقد اشتهر كانط برفضه لكل تصوّف فلسفي، وبالتالي فهو كان يستبعد أن يكون الإنسان، بشكل من الأشكال، متمتعا بحدس فكري ما. لكن رومانتيكيي «إيينا» عملوا على أن يستعيد الإنسان طاقته الحدسية من خلال الشعر. هذا الشعر الذي صار، بطُرق أخرى، امتدادا لدين ولميتافيزيقا مجرّدين من كل مصداقية في نظر تيّار «الأنوار» النقديّ. «الشاعر الحقيقي يظل في جميع الأحوال كاهنا»، كتب نوفاليس، بينما عرّف كوليريدج، من جهته، الشعر بأنه نوع من «التوقّف الإرادي عن رفض الإيمان».

مع الرومانسية الألمانية دخل الشعر، إذاً، عصره الفلسفيّ. تحول إلى «شعر - فلسفي» (پويزوفي - Poésophie)، إلى حكمة حقيقية، معرفة حقيقيّة، فلسفة حقيقيّة. وصار أكثر فلسفة من الفلسفة نفسها. بل وفاق الشعر بشكل فعليّ، لما يملكه من قدرة على التخيّل وعلى الانبثاق من الفعل (Verbe) المطلق، كلّ المواهب والأشكال الأخرى للتعبير والتفكير، فأصبح المعرفة الأسمى.

ثم إن الشعر بتحقيقه التام للوحدة بين الذات والموضوع، وبين الأنا والطبيعة، تلك الوحدة التي سعت فلسفة هيجل إلى بلوغها، وباشتغاله وفق نمط معرفيّ حدسيّ أكثر منه منطقي، صار ميّالا إلى وميض الصور بدل سلسلة البراهين الطويلة التي يحبّذها التصور الهيجلي، واتجه بذلك إلى التفكير العميق لدرجة جعلته في الغالب يولي ظهره للحساب. وصارت القصيدة هي محتوى الفكر أو هي أعلى فكرة ؛ الأنا الجمعيّ لا يمكن أن يتحقق سوى شعريا، وبعيدا عن كلّ تقدير حسابيّ.

إن الشعر بتحقيقه التام للوحدة بين الذات والموضوع، وبين الأنا والطبيعة، تلك الوحدة التي سعت فلسفة هيجل إلى بلوغها، وباشتغاله وفق نمط معرفيّ حدسيّ أكثر منه منطقي، صار ميّالا إلى وميض الصور بدل سلسلة البراهين الطويلة التي يحبّذها التصور الهيجلي، واتجه بذلك إلى التفكير العميق

بالإضافة إلى هذا، فإنّ الشعر بتغلّبه على ازدواجية الصورة والتصوّر، وازدواجية العلميّ والشعبي، صار يُعتبر من قبيل الأسطورة الحديثة، مثل إنجيل جديد قادر على منح طائفته قاعدة تأسيسية، ليست تجريديا شرعية، بل أنطولوجية، أونطوتيولوجية. هذا هو، على الأقل، المغزى الذي نستخرجه من أقدم برنامج شهير للمثالية الألمانية وهو يعود إلى سنة 1798.

هذا التصوّر المتحمّس للشعر المخصب (Fécond)، الممثّل للحداثة أو لجانب أساسيّ منها، نجده مثلا في كتابات أندريه بروتون، حين يجزم أنّ «الحدس الشعري هو أسهل وسيلة تعيدنا إلى المعرفة الروحية، باعتبارها مدركة للواقع فوق الطبيعي»، في الوقت نفسه الذي يدعو فيه إلى إعداد الأسطورة الجماعية الخاصة بعصرنا. كما نجد نفس التصوّر، بصياغة أكثر وضوحا، عند أندريه رولان الذي يؤكد على أنّ « المجهود التأمّليّ للإنسانيّة كان منذورا للبقاء في مستوى الفرضيات لولا الشعر، هذا الوحيد الذي يمكنه، باعتباره فكرا تماثليّا (Analogique)، أن يطمح إلى بلوغ المعرفة المطلقة من خلال مداورته للوعي».

علاقة مرآوية وتحالف تأمّليّ

إلى هذا العنصر، الرومانتيكيّ والسورياليّ، المكوّن للأسطرة الحديثة للشعر (Mythologisation)، ينضاف عنصر ثان، مصدره هيدجر، يساير الأوّل في تفخيم الفكر، ويشدّد لحسابه الخاص على النزعة الأونطولوجية للشعر.

وحتى لو كان الكائن الهيدجري معني بالعدم الأسمى(Néant Suprême) للنظرية السلبية، أكثر من الجوهر المطلق (Substance absolue) الذي يلازم أفق المثالية الألمانية، فإنّ هذا الأمر لا يمنع من اعتبار الشعر مجالا مهتما بإنشاء الحقيقة، ذلك أن هذا الأخير يرمي في كنهه، حسب هيدجر، إلى «تأسيس الوجود بالكلمات».

إنّ بقاء كل من الفكر الحقيقيّ والشعر المتفكّر فوق قمّتيْن منفصلتين، لا ينفي كونهما معا : ذلك الكلام الجوهري والقول النهائيّ. ولعل هذا ما جعلهما يميلان إلى الالتقاء قصد التصدي لما يعيشه العالم من طغيان في الجانبين العقلانيّ والتقني. لذا عند الاستماع إلى الكلام الصامت للكائن وللقصيدة التي تجتنيه، فإن الفكر المتحرّر من التصوّر الميتافيزيقي يصبح أكثر تفكّرا. والقصيدة، من جهتها، لا تكلم في النهاية سوى ذلك الاهتمام المعار لها من هذا الفكر المتفكّر. وعليه، يمكننا القول إنّ الشاعر، بمعنى من المعاني، يسبق المفكّر على طريق الوجود، إذ بتسمية الشاعر للمقدّس، (وبعبارة أخرى الكائن السليم، السالم من المصير الجماعي الذي يرى أن كل شيء خاضع لعملية المَوْضَعَة ـ objectivation)، نجده يقترب من الكائن أكثر مما يقترب منه المفكّر. لذلك فإن هذا الأخير مدعوّ إلى الالتفات نحو الشعر لكي يعثر في إشاراته على آثار الكائن المنسيّ من طرفه. وهذا يستتبع القول إن الشعر هو أكثر تفكّرا من الفكر نفسه.

إنّ بقاء كل من الفكر الحقيقيّ والشعر المتفكّر فوق قمّتيْن منفصلتين، لا ينفي كونهما معا : ذلك الكلام الجوهري والقول النهائيّ. ولعل هذا ما جعلهما يميلان إلى الالتقاء قصد التصدي لما يعيشه العالم من طغيان في الجانبين العقلانيّ والتقني.

إنّ هذا التقديس للشعر الموسوم بالرفيع، يُفضي، في المقابل، إلى استصغار قيمة ما يُسميه هيدجر، بنوع من الازدراء، باسم: «الأدب». فهذا الأخير، باعتباره ليس كلاما أنطولوجيّاً ذا مَرام معرفية عليا، هو مرادف لنفس النسيان الذي عرفه الكائن من طرف العلم؛ العلم الذي «لا يفكر». لذا فكل ما ليس بشعر، بمدلوله الساميّ، وكل ما يسميه هيدجر «بالمَوْضَعَة ـ العلم ـ أدبية» (Objectivation scientifico-littéraire) هو مُبعَد عن ملكوت الفكر الحقيقيّ.

هذه النظرية، بمصدرَيْها ـ الرومانسوريالي والهيدجريّ ـ، لعبت في فرنسا إلى غاية حقبة جدّ متأخرة، دورا مؤسطِرا (Mythologème) في الشعر. فضلا عن أن اللقاء بين هيدجر وروني شار، الذي نُظِّم في 1955 من جون بوفري أحد أكبر المروّجين للفلسفة الألمانية في فرنسا، ساهم في منح العلاقة المرآوية بين المفكر والشاعر هالة خاصة. إذ بعد خمسة وعشرين قرنا كادت تبزغ، من جديد، اللحظة الأسطوريّة للفجر قَبْسُقراطي الذي كان لا يزال فيه الشعر متاءما بالفلسفة. وكما يحصل دائما حين يتعلّق الأمر بالأسطورة، فالافتتان كان قويّاً، حينها، لدرجة أن بعض المداخلات المتحفّظة بشأن الشعر لم تجد أيّ صدى.

أو لعلّه، بمفهوم معاكس واع سواء بنكبة المعنى أو بالعجز المتأصّل في اللغة، تم التأكيد على أن الشعر، بطريقة ما، لا يفكّر، لأن آخرين، طوال تلك الحقبة «الشعر- فلسفية» (Poésophique)، عملوا على كسر المرآة التأمّليّة.

«الشعر لا يفكّر»

كينو، منذ البداية، كان سبّاقا إلى ابتكار كلمة «أونطالجي» (D'ontalgie)، لكي يتهكّم على الشعراء المعاصرين له الذين كانوا يعانون، في نظره، من الوسواس الأونطولوجي. بونج، من جهته، رفض كل نزوع مطلق (Appétit absolue) باعتباره من رواسب الحسّ الديني. لذا لم يكن يهمه وجع الدماغ الميتافيزيقي، وفي مقابل القلق الأونطولوجي وضع مشروعه «المتالوجي» (Métalogique).

ومن ثمّ لا تهم معرفة ما إذا كان الشعر يفكّر «بالفعل» أو لا يفكر. المهم يكمن في بناء الأشكال اللغوية والتعامل معها، بمقتضى ذلك المنطق المتمثل في الوصول بالمعنى الذي تحمله تلك الأشكال إلى الصفّ الأول، وفي تعتيم الوسيط [الموصل للمعنى] (Opacification médium) الذي يوضح الثورة الشعريّة والتشكيليّة للحداثة.

وعلى غرار ما يفعله جاك روبو اليوم، ناقضا بتهكّم رأي هيدجر،

لا تهم معرفة ما إذا كان الشعر يفكّر «بالفعل» أو لا يفكر. المهم يكمن في بناء الأشكال اللغوية والتعامل معها، بمقتضى ذلك المنطق المتمثل في الوصول بالمعنى الذي تحمله تلك الأشكال إلى الصفّ الأول، وفي تعتيم الوسيط [الموصل للمعنى] الذي يوضح الثورة الشعريّة والتشكيليّة للحداثة.

يمكننا اعتبار «أنّ الشعر لا يفكّر، أو على الأقل يمكننا اعتبار أن التفكير لا يدخل ضمن اهتمامات الشعر، إذ إنّ هذا الأخير غير متوقف بالضرورة على التفكير»، لأنه إذا كان يوصل الأفكار، فهذه الأخيرة «لا تستجيب لمبدأ اللاتناقض». لذا فالشعر، باعتباره «تلاعبا مستقلاّ بالألفاظ»، يتميّز كلية، في نظر جاك روبو، عن باقي أصناف التعبير الأخرى، لكونه غير قابل للتمثل لا بالرياضيات ولا بالبلاغة ولا بأيّ خطاب ذي طابع أخلاقيّ أو سياسيّ، ولا حتى بالفلسفة.

ويُرجع روبو الأصول الأولى لهذه الفكرة إلى سيمونيد (556-468 ق. م)، الذي جعل من الشعر حرفة، وعمل على إبعاده عمّا كان سائدا من تقليد يتعامل مع الشاعر باعتباره «الشاعر الملهم» أو «الشاعر الذي يستوحي إلاهات الفن». ويسعى روبو، من خلال هذه الشخصية، إلى تقديم صورة للموجودين على طرفي نقيض مع صورة «الشاعر - الفيلسوف» (پويزوف - Poésophe). وهي صورة مضادّة ترفض المحاولة الهوميرية (Homérique) للشاعر الطامح إلى بَلْسم الحكمة، وترفض المحاولة الأورفية (Orphique) للشاعر الفريسة الذي يمثله، في القرن العشرين، السورياليّون الذين يرعَوْن في الحقول الممغنطة للكتابة الأوتوماتيكية.

غير أنه إذا كان الشعر لا يفكر، فهو مع ذلك ليس مجرد لعبة أو ضجّة. حقّاً، إنه لا يقول ما يمكننا استخراجه من القصيدة وتفسيره، لكنه مع ذلك يُغمغم بشيء ما (Kekchose)، وخصوصيّته تكمن في إنتاج ما يسميه جاك روبو «المعنى الشكلي» (Sens formel)، المعنى المبتكر من الذاكرة والإيقاع، ومن الشكل الشعريّ[2]. وهو معنى يتعذّر تبسيطه وتحويله إلى مدلول كيفما كان، ويستحيل تلخيصه، لأنه لا يشير إلى واقع مشترك بيننا، ولأنه أيضا، ومنذ البداية، هو الذي يخلّف صداه في الذاكرة التي لكل واحد منا عن اللغة، ومن ثم يتعذر تبليغه، ويبقى خاصّا وغير قابل للانتقال عبر القنوات العادية للاتصال.. نتيجة لذلك، وخلافا لأي نشاط قد تضطلع به اللغة، فإن الشعر - وهذه هي فرادته الأساسية - ليس شعبيّا بالضرورة. إذ ليس من همّه إشاعة المعنى، وذلك خلافا للرواية، التي تنشأ على أساس أنّ ما تقوله (أي ما تسرده) يبقى قابلا للتلخيص. وبالتالي فإنّ الشعر، الشكل الشعريّ، (باعتباره لا يُلخّص وإنما تُعاد قراءته)، لا يمكن أن يدخل، حسب روبو، ضمن «الأدب»[3].

وعليه، ففي مقابل المفهوم المؤيّد لتفخيم الشعر باعتباره انكشافا لمعنى عظيم مرادف للحقيقة (وهو مفهوم تَصوّره الرومانتيكيون

إذا كان الشعر لا يفكر، فهو مع ذلك ليس مجرد لعبة أو ضجّة. حقّاً، إنه لا يقول ما يمكننا استخراجه من القصيدة وتفسيره، لكنه مع ذلك يُغمغم بشيء ما، وخصوصيّته تكمن في إنتاج «المعنى الشكلي»، المعنى المبتكر من الذاكرة والإيقاع، ومن الشكل الشعريّ»[2]

وهيدجر)، هناك مفهوم شكلاني - حسبما بشَّر به روبو - يقلل من أهمية ما قد يولّده الشعر من معنى. وإذا كان الشعر، في الحالة الأولى، يفكر لأنه يدرك منبع الكائن والمعنى، فإنه، في الحالة الثانية، لا يفكر لأنه لا يسعى إلى إنتاج معنى قابل للإيصال والتفسير والمشاركة، وهو بذلك، وعلى عكس ما قد يُعتقد، يُفلت، عبر اشتغال الشكل، من تسهيلات الانتشار «الأدبي».

أنا نحوي (I am a grammarian)

من بين الحقائق الجمالية الممكنة بالنسبة لفرضية روبو (لا أتحدّث هنا عن شعره)، هي بدون شكّ الحالة الشعرية، بشقّيها النحويّ وشبه الصوفي، التي تشكل فرادة الشاعرة جيرْتْرود شْتاين (Gertrude Stein). وقد كتب وليام كارلوس ويليام بشأنها: «لننس الحِمْل، الفكر الذي يجب أن تحمله القصيدة، ولنتعرف على الميكانيزمات التي تحمل المعنى، أيّ معنى». وبالفعل، فما يبدو في الصفّ الأوّل في شعر شتاين، ليس هو المعنى (المدلول، المغزى)، بل الإوالية أو لعبة الأشكال التي تحمل ذلك المعنى. وهو ما يسمّيه روبو بالمعنى الشكليّ.

إنّ جيرْتْرود شْتاين تأسف لكون الأسماء هي أسماء لأشياء ما. لذا فهي تحرص، في شعرها، على أن تعطّل حركة المرجعية (Référence) وعلى أن تتملّص من جاذبية المعنى. إنها تحاول مقاومة «سوء حظ» المعنى، ومقاومة تلك الجاذبية التي تجعل الكلمات، في الوقت الذي تتخثر فيه وتتحوّل إلى معان مشيَّأة (Réifiées)، تصل حتما بالذهن إلى الأشياء وإلى العالم. وشتاين لا تسعى من خلال ذلك إلى تحييد المتنوّع والعارض، الثانويّ والتاريخيّ، فقط، بل ترمي إلى تحييد الزمن نفسه، أي العالم والشعور بالتواجد في العالم. فالأمر عندها يتعلق، من خلال التكرار واللجوء إلى التمني واستدارة الصيغة الشهيرة «وردة ما هي وردة ما...»، بنسيان التدفق الزمنيّ والعالم المتضامن معه، وبتعليق نشاط الذهن، وبجعل الفكر ينطفئ في الزمن لتسهيل استفاقة تكون مرادفة للوصول إلى شيء مشابه لأبدية حاضر ثابت. ويتعلّق الأمر عندها أيضا - بعيدا عن التمثيل والحكي والتعبير - بالتطابق فقط مع ما هو موجود؛ أي بـ«تَكَيْنُنِ الكائن» (Être l'être). فنَفْيُ العالم (لكي نستعير عبارة مطبّقة من هيجل على سبينوزا) هو إذاً غير قابل للتفريق، عند شتاين، بطريقة شبه صوفية. إذ إنّ إرهاق المعنى، وتخفيض «مستوى طاقته» إلى الحدّ الأدنى، يسيران في شعريتها جنبا إلى جنب، بحثا عن ذهول يُدخل الفكر في نسيان ذاته ونسيان العالم، إلى درجة الإلغاء لفائدة ذلك

وإذا كان الشعر، في الحالة الأولى، يفكر لأنه يدرك منبع الكائن والمعنى، فإنه، في الحالة الثانية، لا يفكر لأنه لا يسعى إلى إنتاج معنى قابل للإيصال والتفسير والمشاركة، وهو بذلك، يُفلت، عبر اشتغال الشكل، من تسهيلات الانتشار «الأدبي».

«الانخطاف السرمديّ» (Nescience) الذي هو في نفس الوقت أرفع نظرية.

وهكذا يتّضح، إلى حدّ ما، أن الصوفيّة (غير الدينيّة) تبقى حقيقة ممكنة بالنسبة لما تم التسليم به حول كون الشعر لا يفكّر، وحول كونه يقتصر على إعداد المعنى الشكليّ فحسب. هذا ما نجده، على الأقل، عند هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين اعتبروا السيميائية، بعدما اقتنعوا بأنها صوم عن المعنى والتصوّر، مساوية للشعريّة الرفيعة[4].

إذا فهمنا النقيضة (Antithèse) بهذا الشكل، سوف نلاحظ أن شقَّيْ المفارقة، رغم اختلافاتهما، يلتقيان في النهاية. إذ إنّ الشعر بتعريفه أنه فِكْر متّسم بالغلوّ وأنه عودة مظفّرة للمعنى (Parousie)، يكون، حسب التصوّر الرومانتيكيّ، حدسا ساطعا للمطلق، وتشييدا لحقيقة الكائن. كما أنّ الشعر، حتى في التصور الشكلانيّ (على الأقل كما تعكسه أعمال شتاين)، هو انطباق مع الحقيقة العظمى للكائن، ذلك الانطباق الذي لا يُدرَك إلا من خلال اللاّفكر ومن خلال وضْع المعنى الآخر غير الشكلي بين قوسين. ومن ثم، فالفرضية كما نقيضتها تحيلان معا على ما وراء الفكر العاديّ، سواء الإسناديّ (Prédicatif) أو التمثيليّ (Représentatif)، نحو أفق من طراز صوفي.

كما أنّ الشعر، حتى في التصور الشكلانيّ هو انطباق مع الحقيقة العظمى للكائن، ذلك الانطباق الذي لا يُدرَك إلا من خلال اللاّفكر ومن خلال وضْع المعنى الآخر غير الشكلي بين قوسين.

ومع ذلك، ليس هذا بالضبط هو الاتجاه الذي تسير فيه أطروحة روبو. فحصْر الشعر في المعنى الشكليّ، إذا كان يؤدي إلى رفض منطق العرض والتمثيل، لا يعني في المقابل لا نفي العالم ولا البحث عن تطابق أو اندماج من طراز صوفي مع الكائن. بل يتعلق الأمر، بالأحرى، بلفت الانتباه إلى التكافؤ بين شعر يضلّل ويعطّل المعنى وبين عالم هو نفسه محروم من المعنى: الشعر، يكتب روبو، «هو العالَم الذي يتكلم فينا، العالَم المحروم من المعنى، العالَم الذي يكلّمنا مباشرة باللغة وفيها».

يجب إذاً البحث عن حقيقة ممكنة للنقيضة. تلك الحقيقة التي يمكنها أن ترتكز على فهم المعنى الشكلي للشعر، لا من خلال إرهاق المعنى أو إلغائه، بل من خلال التعليق والوضع بين قوسين للمعنى المكوَّن كي يتم استحضار المعنى المشكِّل[5] (المندغم - Coalescent) إلى الصفّ الأول. أما إذا اشتغل الشعر بالمقلوب وفي اتجاه معاكس لهذا الاستقرار في المعنى الذي يبحث عنه الفكر الإسنادي (Prédicatif) المهتم بإيصال المعاني المؤلفة منطقيا، فلن ينتج سوى المدلولية [أي ما يتعلق بالمدلول] (Signifiance).

يمكننا الوقوف، مع النظرية الشعرية، عند هذا الحدّ، وعدم

الاستمرار في البحث عما وراء نطاق النص. لكن فلسفة الشعر لا يمكنها أن تفوّت على نفسها فرصة التحرّي في الارتباطات المحتملة بين ذلك النظام الشعريّ «لخيبة أمل» المعنى واضطرابه، وبين «العالم المحروم من المعنى رغم قدرته على الكلام»، الذي يطرحه روبو.

السمة «الوجودية» للمعنى

من هذا المنظور، يبدو إذاً أن الشعر الحديث، ليس تجميعا لِمعان محدَّدة من قبل، أو مجرد تقدير لأشكال شعرية صرفة[6]. ويبدو كذلك، من خلال نفس المنظور، أن الشكل الشعريّ ليس فقط عبارة عن آليات لرموز غير متعدّية (Intransitives) تدور في حلقة مفرغة، بل هو انفعال عصبي لمعنى يبحث عبرها عن نفسه.

طبعا، إن المعنى ليس بالشيء الإيجابي. ولا بالشيء الذي له نظام مثالي أو ذهني صرف ؛ ولا أيضا بالشيء الذي يمكن العثور عليه جاهزا بين الكلمات. لكن بالرغم من تعذُّر مماثلته لأي شكل مُعيَّن أو قابل للتعيين، كما يسجل دولوز، «يصرّ على الاقتراح ويستمر فيه». وإذا أصرّ على ذلك، خلال عملية القراءة كما خلال عملية الكتابة. فلأن كل تحيين لشكل لفظي ما (Forme verbale) ـ مثل أي عمل إنساني ـ يفترض انفتاحاً على المعنى، ويفترض نشر أفق للمعنى،

الشعر الحديث، ليس تجميعا لِمعان محدَّدة من قبل، أو مجرد تقدير لأشكال شعرية صرفة[6]. الشكل الشعريّ ليس فقط عبارة عن آليات لرموز غير متعدّية تدور في حلقة مفرغة، بل هو انفعال عصبي لمعنى يبحث عبرها عن نفسه.

مهما كان صغيرا. مما يستتبع حركة تجاوزيّة للشكل، حركة صوفيّة تعلو على التجربة الفكرية الإنسانية (Transcendance) التي ما هي إلاّ تجربة الوجود نفسه، باعتبارها بالضرورة انفتاحاً وانفعالاً عصبيّاً للمعنى، وباعتبارها طبعا لازمة لكل فعل، سواء أكان كتابة أم قراءة أم غيرهما. علماً بأنه لا يوجد معنى بدون كينونة، ولا توجد كينونة بدون معنى.

وبعبارة أخرى، إذا كان صحيحا أن الشعر (ومن باب أولى البيت الشعري) هو مَقطع لمعنى، فإن المعنى المقطوع (الموقوف، المذهول) على هذا النحو، ما دام أنه لا يزال معنى، لا مجال لوضعه على حساب القصاصة الوحيدة للشكل، هذا الشكل الذي ليس شكليا بكيفية خالصة. لذا فبما أن المعنى يبقى مُعلّقا خلال اشتغال الشكل، فهو يبقى مُعلّقا أيضا عن الوجود.. وحتى لو كان محجوزا في وَمِنْ طرف الشكل، وكان في الدرجة الدنيا من علاقته المرجعية بالأشياء وبالعالم، وكان بعيدا عن كل واقعية، فالمعنى، لكي يُدرَك بالعقل كمعنى (ولعله رُفِض لأنه كذلك)، يظل، مؤجَّلا على حاله، وغير قابل للعزل عن أفق الوجود، وعن «الكينونة في العالم» (Être au monde). وإذا لم يكن هناك أي إشكال في قبول أطروحة روبو (Axiome) التي مفادها أن

«الشعر هو الشكل»، فبشرط أن يضاف إليها أن المعنى الشكليّ هو فيها بالضرورة «وجودي» (Existentiel). لأن الشاعر يتحدث دائما، إن قليلا أو كثيرا، «من زاوية الانحناء في حياته» (Dans l'anglede l'inclinaison de son existence) ، على حد تعبير بول سيلان.

وفي المقابل، إن إبراز الحجم الوجوديّ للمعنى ـ أيّ معنى، بما فيه ذلك الذي يجزئه ويصقله، يسوّيه ويعدّله، الشكل الشعري ـ لا يعني بطبيعة الحال أننا نؤكد على أن الوجود له معنى. إننا نقبل بذلك فقط، ومسايرة لجون لوك نانسي، على أساس أن الوجود هو مجرّد «مُباغَتة للمعنى، بدون مدلول». إذ، بخصوص العالم، كيف يمكن الاستمرار في الاعتقاد بأنه قد يكون (إذا كان له وجود أصلا) منبع معنى؟ لا يمكن، في الواقع، السماح برؤية العالم مثل خزّان للرموز أو مثل شبكة لانهائية من التطابقات (Correspondances)، تمنح لمن يعرف كيف يصيخ السمع معنىً قابلا للتملّك. وعليه، فإن الحداثة، كما قلنا دائما، وباعتبارها مرادفة لنكبة المعنى، تمنح للشاعر، أكثر من أي وقت مضى، دعم عالم يمكنه فيه ترجّي القدرة على اغتراف ما شاء من معنى.

ذلك هو شرطنا الحديث : لم يعد هناك عالم مؤهّل للحمد وللغناء، ولم

ذلك هو شرطنا الحديث : لم يعد هناك عالم مؤهّل للحمد وللغناء، ولم يعد هناك شخص نوجه إليه احتجاجنا عليه، ومع ذلك إننا في هذا العالم، بالرغم من كل شيء، كائنات ناطقة، «مأخوذة بالمعنى حتى قبل وجود أي دلالة

يعد هناك شخص نوجه إليه احتجاجنا عليه، ومع ذلك إننا في هذا العالم، بالرغم من كل شيء، كائنات ناطقة، «مأخوذة بالمعنى حتى قبل وجود أي دلالة (Signification)». لذا فالشاعر هو رجل المرحلة، مادام أن همّ الشعر هو معاشرة عدمية المعنى والحرص على البقاء على صلة بها، ومادام أن همّ الشعر أيضا هو التحرك، رغم هشاشة المعنى، وفق حيرة هذا الأخير خلال ملاعبة النغمة التي تحدث عنها فاليري. فالشعر(الشعر الحديث)، والحالة هذه، لن يُسمع فقط «الدرس المظلم» الذي يُلقّن لـ«وردة لا أحد» لبول سيلان. بل سوف يعمل أيضا، اعتمادا على نكبة المعنى، على تحرّي كيفية «الكينونة ـ في ـ المعنى» (مثلما نتحدث عن الكينونة ـ في ـ العالم) الذي لا معنى له. وسوف يفلح الشعر في ذلك، لأنه بإصراره على الأشكال، يضع نفسه على قدم المساواة مع قَطْع المعنى ؛ أي على قدم المساواة مع استحالة عودة المعنى مظفرا في النهاية (Parousie)، ويضع نفسه أيضا على قدم المساواة مع إمكانية انفتاحه بشكل حدسيّ ومفاجئ على الفهم (Déclic).

الشعر يُنتج الفكر

إن الشعر، بإنتاجه للمعنى، ينتج الفكر. فالمعنى الشكلي ـ الوجوديّ الذي ينشأ في القصيدة هو فكر بالفعل، إذا كان صحيحا أن كل إنتاج

للمعنى هو فكر (وإذا كان صحيحا أن الإنسان هو كائن مفكر باعتبار أن الوجود هو انفتاح منتج للمعنى). طبعا، بما أن الفكر الشعريّ يتعلق بالموجود بدل تعلّقه بالموضوع العارف (Connaissant)، فهو غير منطقي وغير منهجيّ، بل وبالأحرى هو بلا منطق (Infralogique)، بلا منطق مقصود، (Paralogique)، قاعديّ المنطق (Métalogique)، تماثلي (Analogique)، مجازي (Métaphorique)، كنائي (Métonimique). وهو، فوق ذلك، ملتبس بشكل كبير، ومجزّأ، وغير مفض ولا حاسم، كما هو الحال، على مستوى آخر، بالنسبة للمعنى نفسه باعتباره دون الوجود الحياتي للمدلولات الراسخة. فلعبة التقطيعات والفراغات البيضاء، وإلحاح الإيقاعات والنبرة، والإصرار على عرض بُعد وجدانيّ هارب من عجزه (Pathique)، والالتواءات المؤثرة في التركيب الكلامي (Syntaxe)، كلها عوامل، بكسرها وإعاقتها للهدف الذي يصبو إليه المدلول، ترجئ وقوع الفكر (Retombée de la pensée)، وتَحُول دون ترسُّب المعنى. كما أن الشعر (الشعر الحديث[7] بخاصة) لا ينتج في الأساس سوى فكر هو بدَوْره مُعلّق وشكاك. وحتى إذا مكثت غريزة السماء فينا، بالرغم من اختفاء الآلهة، فإن التأمل الشعري، بدلا من أن يكون معرفة لدُنيّة، سيكون ميتافيزيقا معلّقة أو مفلسة، إذ لن يكون مؤكّدا قطّ.

حول تعدد إلاهات الفن

بعد الأخذ بهذا الارتباط الوجودي للمعنى الشكلي الخاص بالشعر، وهذا الطابع «المعلّق» للفكر الذي «ينتجه» هذا الشعر، تبقى ممكنة عدة آراء جمالية تمّ الانحياز إليها بشكل مسبق، مادام أن إلاهات الفن متنوعة بتنوع طُرق التضرع إليها. وهكذا، فالمعنى، من خلال الشكل الذي يعلّقه [ويُحوّله إلى معنى مرجَأ]، يمكنه فيما يخصّ بُعده الوجودي، أن يُشرَّح إلى مستويات متنوعة وحسب كيفيات مختلفة. وهو ما جعل اليوم بعض الشعريات، سواء التي تسير على نهج التجارب الدادائية أم المستقبلية، أم التي تستمر في التجارب النصية، مفتونة بالعمل على تخريب المعنى، إلى حدّ المضاعفة العدمية (Nihiliste) لنكبته الحديثة، بل وإلى إنهاكه إنهاكا مطلقا. فيبدو الوجود كما لو أنه تُرك على مسافة بعيدة من القصيدة. لكن بخلط الصور المباشرة، وبتكثير الوساطات، وبتنويع زوايا النظر، وبتشغيل جميع الأنساق التعبيرية، يمكن أيضا أن يُبْتَكر نوع مُقْنِع من الشعر المجرد عن الوجود، كما هو الشأن في أعمال دومينيك فوركاد.

بعد الأخذ بهذا الارتباط الوجودي للمعنى الشكلي الخاص بالشعر، وهذا الطابع «المعلّق» للفكر الذي «ينتجه» هذا الشعر، تبقى ممكنة عدة آراء جمالية تمّ الانحياز إليها بشكل مسبق، مادام أن إلاهات الفن متنوعة بتنوع طُرق التضرع إليها.

آخرون سيؤثرون كلاما أكثر ارتباطا بالقوة المداهمة لجاذبية الوجود، إذ يعتبرون، مثل إيف بونْفوي (Yves Bonnefoy)، أن في «لانهائية الكلام» يجب تفضيل المطلق الوحيد الكائن، وهو «مطلق الوجود». وهذا اختيار أخلاقي - شعري (Po-étique) يستتبع القول إن الشكل يسعى إلى التواجد بجانب الوجود الذي يسبقه ويتبعه في علاقة، مستحيلة، من النوع الإشاري (Indiciel) : نريد أن تحمل القصيدةُ، مثل بصمة أو وشم، خَتْمَ الوجود الذي تنبثق منه، وأن تستمر هكذا على الدّوام كما لو كانت مُوجَّهة. وحينئذ ينفتح الشكل على ما هو خارج العلامات (Signes)، ويصبح شكلا في حالة ابتهال لا في حالة مغلقة. وعلى حدّ تعبير إيف بونْفوي : الشعر هو ما يشير (Dé-signe). وبعبارة أخرى، إن الشعر بكسره لسياج العلامات، يوجه أصبعه نحو ذلك الشيء الموجود وراء الكلمات. ومن ثم فإن الإكراه الشكلي يتضاعف بإكراه وجودي مؤثِّر على دقة الصوت الذي تُسمِعه القصيدة[8].

إن الشعر بكسره لسياج العلامات، يوجه أصبعه نحو ذلك الشيء الموجود وراء الكلمات. ومن ثم فإن الإكراه الشكلي يتضاعف بإكراه وجودي مؤثِّر على دقة الصوت الذي تُسمِعه القصيدة[8].

ويمكن للشعر، من خلال توسُّله بربة الفن الصديقة لما هو أوّلي، أن يقارب اضطرابات المعنى الأوّلي، قصْد إعداد تلك الحساسية المرتبطة بالكينونة في العالم، مثلما يفعل، كل بطريقته، جاك دوبان وأندريه دي بوشي. لكن الشعر يمكنه أيضا - انطلاقا من أن اللامعنى للعالم (أو بالأحرى انفتاحه على المعنى باعتباره عيبا في المعنى القابل للتثبيت وللتملك) هو كذلك ما يُنسَج بطريقة واضحة حتى في الحالات الأكثر ركاكة وابتذالا - أن يتوسل بربة فن أخرى يسميها بودلير «الأليفة، المدينية، العائشة». فأي شيء في الواقع يضاهي ألفة الوجود؟ غير أنها ألفة غريبة، مادام أننا نعتبر، بحق، أنها بدون معنى، وأن أي معنى يُعيِّن لهذه الأُلْفة لا يمكن تخصيصه لها، لأنه غريب بدوره ومتعدد الأشكال.

كذلك، حين يتمسك هذا الشعر، الدنيوي (Séculier) غير الخاضع لنظام تأملي صرف، باستكشاف مختلف أبعاد عيّنات الكينونة في العالم، فإنه يقدّم، على صعيد المعنى الشكلي الوجودي، فكرا هو نفسه متعدّد الأشكال، وهاربا من عجزه، نحو نظام النغميّات (Tonalité)، وصوت الموضوع الغنائي، والإيقاع، وقوّة التعبير ؛ ويقدم أيضا فكرا أخلاقيا أو سياسيا، في حدود ما تقترحه القصيدة، لا عن نماذج لحياة محددة، ولكن من خلال خط مرسوم بالنقط - بواسطة مثلا تلك الأدوات السردية ذات الفجوات - للأوزان التي تتناوب عليها وصْلات أبيات شعرية ومقاطع إيقاعية نثرية (كما جاءت في الديوان الأخير لجيمس ساكري) هي عبارة عن صور وأنماط صُدفَوِية مثل الوجود نفسه ؛ ويقدّم كذلك

فكرا شعريا خالصا يتطلب أخذ كلمة «شعر» بمعناها الأوسع، الأرسطوطاليسيّ، في «الأدب»، لأنّ الرواية هي أيضا يمكنها أن تفكر شعريا، أو على الأقل الرواية الجيدة، التي تفوق المسلسل الروائي القابل للتلخيص، والتي أصبحت اليوم رواية «من خلال الرواية»، فهذه صارت تبتكر أدوات تخيلية وطرق بيانية تعبر بكيفية غير مسبوقة عن كينونتنا في العالم[9].

الشعر المجرد من خواصّه السحريّة

إذا عملنا على تفكيك المفارقة المذكورة أعلاه، أو إذا جعلنا، بطريقة أخرى، ممكنا القبول بالفكرة القائلة بأن معظم الأشعار هي أشعار «مفكرة»، فإننا سنتخلى عن كل فكرة «مُتيِّمة» (Fréchiste) للشعر. سواء بالنسبة لتلك، المعبَّر عنها من طرف الفرضية، التي، بتحويلها للمعنى إلى تميمة سحرية تُعْبَد، تؤلّه الشعر حين تجعل منه فكرا ساميا ؛ أو بالنسبة لتلك، المعَبَّر عنها من نقيض الفرضية، التي، بتحويلها للشكل إلى تميمة سحرية تُعْبَد (في نفس الوقت الذي تحوّل فيه المعنى إلى شيطان)، تنكر أن الشعر يمكنه التفكير بالفعل.

ردّاً على الفرضية، وتَصوُّرها المغالي والمفتتن بالمعنى، نتمسك بتصور أكثر دنيوية وأكثر ميلا إلى نزع طابع الألوهية عن المعنى في الشعر. فالمعنى هو مفعول شكلي (وكيف له ألا يكون كذلك؟) يحدث في الشكل وبالشكل، حتى ولو كان لا يُختزل فيه. والتوقف عن جعل الشعر تميمة[10]، سيعني حينئذ أن المعنى لا يتدفق منه مثل انبثاقٍ سحري، وعملٍ للروح القدس، وأسلوبٍ للكائن نفسه، المصنِّف لكلام صامت سوف يقوله. وبتحفظ أكثر، سنقول، والحالة هذه، إن الفكر الذي يَحْدُث في القصيدة هو مفعول طارئ غير متوقع، وغامض، رغم أشكاله المحددة بإحكام. وإذا قرأنا جيدا الرومانتيكيين الألمان سنعثر على الدلائل التي تساعد على تفكيك فرضية التناقض بهذه الطريقة. فهم ينتشون بحماسهم العاشق للفكرة أو للغة (نوفاليس عرَّف الشاعر بأنه عاشق اللغة)، وتأملاتهم لا تخلو من اهتمام بالزهد. ونعرف بصورة خاصة تعلّقهم بالسخرية وبالنثر، «هذه الحرب المعلَنة ضد الشعر لتلطيف ما فيه من حماسة»، حسب قول نيتشه. كما نعرف كذلك كل الأهمية التي يوليها فريديريتش شليغل لفكرة الشكل، إذ يعتبره تماسكا داخليا تؤسِّس فيه استقلالية العمل الشعري.

ردّاً على الفرضية، وتَصوُّرها المغالي والمفتتن بالمعنى، نتمسك بتصور أكثر دنيوية وأكثر ميلا إلى نزع طابع الألوهية عن المعنى في الشعر. فالمعنى هو مفعول شكلي (وكيف له ألا يكون كذلك؟) يحدث في الشكل وبالشكل، حتى ولو كان لا يُختزل فيه.

وردّاً على نقيض الفرضية، نتمسك بتصور أقلّ تشنّجا حيال الشكل، في نفس الوقت الذي سندعوه فيه، مثلما كان يفعل مانديلستام حيال المستقبليين، إلى تجريد المعنى

من أيّ طابع شيطاني، لأن المعنى ليس هو الذي يهدد الوحدة الشكلية للشعر. إذ مما لا ريب فيه أن المعنى ينشأ مباشرة في الشكل ومن خلال الشكل، ومما لا ريب فيه أيضا أن «الشكل - الشعر» (Forme-poésie)، من خلال تقطيع الأبيات واللجوء إلى البياض (من ضمن الإجراءات الأخرى المنعدمة في النثر)، يولّد آثار المعنى - أو تعليق المعنى - التي يمكنه وحده أن يحصل عليها[11]. لكن يجب أن لا يُستنتج من هذا الكلام أن المعنى في القصيدة يُحَجَّم ويُحْصَر في المعنى الشكلي، اللهم إلاّ إذا تم إعمال تعريف شكلاني صارم للشعر (ودون أن يكون بديهيا أكثر من اللازم). فالنص الشعري ليس مجرد شكل، إنه يتجاوز الشكل والمفعول الذي يُحْدِثه في الذاكرة الخاصة. أو بالأحرى، إن الشكل نفسه هو الذي لا يكون أبدا مجرد شكل. إنه يعمل، بخاصة، من خلال اندفاع تعبيري يمكن تسميته «صوتا»، في نفس الوقت الذي يُظهر هدف تلك الغمغمة الغامضة التي تساوي اقتراحا لعَالَم، أو لإعادة تشكيل العالَم (Refiguration). وبعبارة أخرى، إذا حدث المعنى فعلا من خلال الشكل فهو مفتوح للوجود وللعالم. إنه غير مُنْزَوٍ في لا انفعالية الشكل وبرودته ؛ بل هو موجود، ولا يمكنه إلا أن يكون مرجعيا بقدرٍ ما - أي معلّقا إلى احتمال الوجود وظروفه وإلى اللغز العجيب للعالم.

إذاً دون إحساس بالخطأ، خلافا لكل أولئك الشعراء المسكونين بـ «سوء حظ المعنى» الذي تحدّث عنه رولان بارت، يمكننا أن نحدد الاختيار (الرهان؟) في شعرية مبنية على المعنى وعلى المرجعية. ويمكننا فعل ذلك نظرا لأننا نعلم أن المعنى وراء الشكليّ (Métaformel) الوجوديّ الذي تنتجه القصيدة، ليس هو المعنى الحِكميّ (Gnomique) الذي تنتجه الفلسفة، وليس هو بالأحرى المعنى المشيَّأ للإيديولوجيات، الذي نعرف أنه لا يَنمنح قصد تجسيد المعنى الجاهز مسبقا والمجمَّد، بل يأتي بمثابة نتاج - من خلال الشكل ومباشرة في الشكل - لمعنى مغمور بالتأجيل والجرأة أكثر من الرصانة. معنىً مسكون بما هو شكّاك ومشكوك فيه أكثر مما هو منهجي وحاسم. وهذا ما لاحظه موزيل (Musil) بخصوص ريلكه : «المعنى (في البيت الريلكيّ) يحدث دون سياق مضمون، ومن غير أن يسند ظهره إلى حائط أيّ إيديولوجيا، للإنسانية، أو للرأي العام ؛ بل بالعكس، إنه يُولّد من غير دعم ولا تأييد، ويُترك لِيَنوس بحُريّة مع حركات العقل».

> إذا حدث المعنى فعلا من خلال الشكل فهو مفتوح للوجود وللعالم. إنه غير مُنْزَوٍ في لا انفعالية الشكل وبرودته ؛ بل هو موجود، ولا يمكنه إلا أن يكون مرجعيا بقدرٍ ما - أي معلّقا إلى احتمال الوجود وظروفه وإلى اللغز العجيب للعالم.

هوامش

1 - إن نقداً (بالمعنى الكانطي) للمبرّر الشعري، يجد منطلقه في إبراز التناقضات التأسيسية للشعر الحديث، هذا إذا كان صحيحا أن الحداثة الشعرية هي في الأساس ممتدة (عوض أن تكون مشتركة) بين ميل لاهوتي شعري ذي مطمِح تفكّري، من جهة، وبين نزوع طبيعي إلى تفكيك المعنى (والصوّر) قصد استحضار وسيطه اللغوي إلى الصفّ الأول، من جهة أخرى. وإنني أتصور هنا هذا النقد، نظريا، من زاوية قدرة أو عدم قدرة الشعر على «التفكير» (أي على بلوغ الجانب الآخر لطرق معرفة الإدراك). في حين أن النقد، العملي، الموجه إلى المبرر الشعري الحديث سيتساءل عن حقيقة أو وهمية «العمل الرفيع» للشعر، وعن استطاعته أو عجزه عن «تغيير الحياة». لذا فالمفارقة تتشكل من خلال المعارضة القائمة بين الفرضية التي تؤكد على أن الشاعر، عبر سلطة اللغة، يقود العالم سرّاً (وهو موقف الرومانتيكيين)، وبين نقيض الفرضية التي ترى أن الشعر «لا يأتي بأي جديد» (وهو موقف المتشككين).

المفارقة تتشكل من خلال المعارضة القائمة بين الفرضية التي تؤكد على أن الشاعر، عبر سلطة اللغة، يقود العالم سرّاً (وهو موقف الرومانتيكيين)، وبين نقيض الفرضية التي ترى أن الشعر «لا يأتي بأي جديد» (وهو موقف المتشككين).

2 - باعتباره قد حُدّد ضدا على التنقل العادي للمعنى، فإن فكرة المعنى «الشكلي» هذه تلتقي من جوانب عدة بمفهوم المدلولية [ما يتعلق بالمدلول] حسبما أعده، كل بطريقته، عدة مهتمين بالموضوع (Poéticien) مثل ميكائيل ريفاتيرو و جوليا كريستيفا أو كذلك هانري ميشونيك.

3 - يصعب، هنا على الأقل، عدم سماع صدى تلك المعارضة التي أقامها ملارمي بين الشعر «الخالص» وبين «الريبورتاج» (Reportage).

4 - إن لفظ «رفيع»، المعرّف لـ«متعة عناء ما»، يحيل على فكرة التقديم (السلبي) لما هو غير قابل للتقديم. ولعل هذا المفهوم - الوارد في الفكر الجمالي منذ القرن الثامن عشر (بورك وكانط) - يصلح بمثابة مسلّمة في القراءة التي يجريها جان فرانسوا ليوتار عن الحداثة في الفن. ومن جهتي، وضعت عبارة «السيميائية الرفيعة» لتحديد محركات هذه الجمالية ومجالها بخصوص الشعر المعاصر.

5 - ربما بهذه الطريقة، أي من خلال الانفعال العصبي للمعنى، يتعين فهم الفكرة الحديثة (الرومانتيكية) للشعر «الاستعلائي» (Transcendantal)؛ علماً بأنه يُعتبَر «استعلائيا» كل شعر، يحرص على الشكل المشكّل (rice-

(Forme format) للمعنى، أي على الشكل بوصفه شرطاً لإمكانية حصول المعنى.

6 ـ بما أنه يوجد تقدير منطقي هو في الواقع حساب وليس فكرا حقيقيا منتجا لمعانٍ محددة، استطعنا أن نحلم بكتابة مجرَّدة من كل موضوع إيضاحي، وبكتابة موجهة ومضبوطة بإحكام لتحقيق هدفها (Cybernétique). ولعل شيئا من هذا القبيل يوجد في أفق الفكرة القائلة بـ «الأدب الكامن» (Potentiel) الذي ابتكره كينو.

7 ـ الأمر ليس كذلك، وبفارق واسع، بالنسبة للشعر «قبل الحديث» (Pré-moderne)، الذي جاء قبل «نكبة المعنى»، كما هو الشأن بالنسبة للشعر التعليمي الذي يعطي درسا فلسفيا على غرار «De natura rerum» لُلوكْريس (Lucrèce).

8 ـ إن الإصرار على هذا الإكراه «الوجودي»، يعني التسليم بأن القصيدة ليست فقط مُلزَمة بمقاومة عنف المعنى (ذلك العنف الذي يراها تُشيَّأ في تراكيب تعبيرية جامدة "Syntagmes figés" وفي إيديولوجيات)، بل هي مُلزَمة أيضا بمقاومة عنف الشكل، إذا كان صحيحا ما قاله بودلير من أن «الميل المفرط للشكل يقود إلى اختلالات هائلة وغير مُرتَقَبة». وفي تعليقه على هذه الملاحظة التي تعود إلى 1852، ينتهي دانييل أوستير، بحقّ، إلى أن كل أعمال بودلير ستُكتب كتأمل مأساوي حول عنف الشكل، وحول إبعاد الصورة والاجتماعي الذي يتشكل في المفعول الشعري، وحول صحة هذا التفرد اللامبالي والجائر وأحيانا الوقح الذي يمنحه الفنان لنفسه لكي يتميز عن باقي القطيع.

9 ـ أفكر هنا في أعمال بيير ميشون، الذي يقول عنه جون بيير ريشار بأن «لديه فكرا سليما بحق .. يمكن أن يُسمّى فكر ميشون، وهو يُعرف دائما بسهولة إثر ضغط الانفعال أو مفاجأة الاستعارات المجازية».

10 ـ عدة تصوّرات مُتيِّمة للشعر هي هنا موضوع خلاف، باعتبارها تُعرقِل كل فهم يجنح إلى الشك، ومع ذلك يبقى المشكل كاملا حول الهالة الغامضة (Auratique) الضرورية في كل قصيدة تريد أن تنجح في شد اهتمام القارئ. ومن وجهة نظر المادية الشعرية التي يأخذ بها ليوباردي، يجب التمكن من التسليم بأنه حتى إذا كان الشعر لا يفلت من مبدأي المحدودية والغرور اللذين يطبعان كل شيء، وحتى إذا كان يحافظ على علاقة حميمة بالعدم، فهو مع ذلك لا يتخلى عن الوهم الخاص به (ذلك الوهم الذي يثيره الشعر حين يوظّف،

الإصرار على هذا الإكراه «الوجودي»، يعني التسليم بأن القصيدة ليست فقط مُلزَمة بمقاومة عنف المعنى (ذلك العنف الذي يراها تُشيَّأ في تراكيب تعبيرية جامدة وفي إيديولوجيات)، بل هي مُلزَمة أيضا بمقاومة عنف الشكل،

مثلا، الإحساس بالغموض واللامحدودية). ولعل هذا الوهم هو الذي يمكّن الشعر من الحصول على بعض الفعالية : تُمكّننا من متعة غريبة، وتساعدنا على تحويل العدم الكئيب للمشروع الإنساني - هذا «الإخفاق» Ratageب الذي اعتبر سارتر أن الشاعر هو الذي أخذه على عاتقه - إلى ما كان نيتشه يسميه بـ «العُصاب الصحيّ».

11 - يجب القيام، بطبيعة الحال، بتحليلات أكثر تفصيلا، واللجوء إلى قراءات تدقيقيّة (Microlectures)، للوقوف على الكيفيّة التي يشتغل بها الشكل لكي يخلق المعنى والفكر.

* (Jean-Claude Pinson) جان كلود پانسون من مواليد عام 1947 بضاحية نانت غرب فرنسا. أستاذ بجامعة نانت حيث يُدرّس بالأساس فلسفة الفن. من مؤلفاته :

- J'habite ici, Champ Vallon, 1991.
- Laïus au bord de l'eau, Champ Vallon, 1993.
- Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine, Champ Vallon, 1995.
- Abrégé de philosophie morale, suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages, Champ Vallon, 1997.
- À quoi bon la poésie aujourd'hui? Plein feux, 1999.
- Fado (avec flocons et fantômes), Champ Vallon, 2000.

شعر

أحمد بلبداوي

خُصُوصاً وأَنَّهم لا يُحْسِنُون غَيْرَ ذَلِكَ



البئْرُ مُعطَّلَةٌ والقصْرُ مَشيدٌ مَعَ ذَلِكَ بالقُرْبِ مِنَ الجَبَّانَةِ والمَشْفَى● كَانَتْ سَيَّارَات النَّجْدَةِ تُلْقِي بِحَمُولَتِها مُسْتَعجِلَةً تَمْضِي ثمَّ تعُود● وَفي المَابَيْنَ تُسَلّي أبْواقَ التّحذير الوَقْتَ بِترديدِ النَّعي كَمَا يَتسَلّى نايٌ نَزِقٌ بِنَحيبٍ يَتَقافَزُ مِنْ أصْبُعِ عَازِفِهِ المُحْبَط● في نَقّالاَت المَوْتَى كَانَتْ تُوضَعُ - بَعْضاً أسْفَلَ بَعْضٍ - أحلامٌ وكوابيسُ مُسَجَّاةً حَاسِرَةَ الرَّأْسِ وأضْغَاثٌ في حَالَةِ قَيْءٍ مُتَفَاقِمَةٍ (أحْلامٌ وكَوابِيسُ وأضْغَاثٌ أعْلَى مِنْ سعرِ البرْميلِ الواحِدِ فِي حَالِ طُلوع الدُّنيا في رَأْسِ الأقْرَعِ، أوْ فِي حَالِ طُلوعِ الدَّم فِيه)● الجُثْمَانُ اسْتِطرادٌ لِلتَّابوتِ كَما البَابُ مُجَرَّدُ إطْنَابٍ لِلحَلْقَةِ● بَيْنَ الفَيْنَةِ والأخْرَى - وعلى شَاهِدَةٍ مُترَبِّصَةٍ بالغَيْم -

يَقِفُ السَّيِّدُ كَالمُتواري الظَّاهِرِ يُخرِجُ مِنْ دَاخِلِ مِعْطَفِهِ
بِيَعاً وكَنَائِسَ يسحَبُ مِنْ بَينِ أصَابِعِهِ صَلواتٍ
ومَصَائِرَ مِثْلَ فُصُوصِ الثُّوم تِبَاعاً يَمْضَغُهَا فِي عِزّ
الحَرّ بأضْرَاسِ المَوْتَى ويُرتّلُ أنْشوطَاتٍ بحَناجرهِمْ

أو يَجلِسَ في الفَسحَةِ بينَ خِصَامِ القَامـةِ والظِّلِ لِكَيْ يتمَكّن مِنْ صَوْغِ قَنَافِذَ مُلْسٍ في حينِ قَامَتُهُ إنْ قِيسَتْ مُنْتَصِباً كَانَتْ في حَجْمِ النُّكْتَةِ● لا يَتلَفّتُ إلاّ كَيْ يَسْأَلَ كَمْ مَرّ مِنَ الوَقْتِ ويَدْعُوَ نَادِيَهُ سِرّاً فِي حَالِ إصَابَتِهِ بالوَطَنِ الفَظِّ●

في وَاجِهَةِ المَشْفَى أربَعُ سَاعَاتٍ دَقّاقَة

إحْدَاهَا نَصَفٌ بَيْنَ العَذْرَاءِ وَبَيْنَ الثَّيِّب

وَثلاَثٌ يَسْتَعْجِلْنَ ظُهُورَ الطَّمْثِ● لَدَى قَيلُولَتِهِنّ عَلَى اسْتِرْخَاءٍ يَغْزِلْنَ أحَابِيلَ مُسَوَّمَةً لِنُعُوشٍ غير مُكَيَّفَةٍ وبِلاَ أكْمَامٍ مَوْتَاهَا ارْتَجَلُوا مِيتَتَهُمْ حتَّى خَرَجَتْ أرْجُلُهُمْ مِنْ خَشَبِ النَّعْشِ بأحْذِيَةٍ وجَوَارِبَ لاَصِقَةٍ تَظْهَرُ مِنْهَا لِلعَابِرِ بَعْضُ خَطَايَاهُمْ وكثِيرٌ مِمَّا لاَ يَنْقَال●

وَأخِيراً لسَعَتْ غَفْوَتَهُ دَقّاتُ السَّاعَةِ وهي تُحاكي في رِحْلَتِهَا هَرْطَقَةَ الطَّاحُون● تَذَكّرَ أنّ الرِّحْلَة مِنْ ثُقْبِ السُّرَّةِ حَتّى شَرْقِ العَانَةِ قِيسَتْ سَلَفاً بِالفَرْسَخِ يَعبُرهَا سِرْبُ القَمْلِ كَالعَادَةِ في سِتَّةِ أيَّام وتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ● فَسَوّى يَاقَةَ مِعْطَفِهِ بِهُرَاءٍ قُوطيٍّ صَعّرَ خَدَّيهِ ولَعَّبَ حَاجِبَهُ ثُم تَدَلّى فانْتَبَذَ الزّاوِيَةَ القُصْوَى مِنْ عَنْبَرِ تَصْبِيرِ الأمْوَاتِ وأذّنَ فِي الشُّهَدَاءِ أنِ ارْمُوا مَا فِي أيْدِيكُمْ وتَعالَوْا● نَفَضُوا عَنْ أيْدِيهِمْ أمْدَاحاً سَافِرَةً هَرَّ بِهَا وُسَطَاءُ ونَشَّالُونَ عَلَى عَجَلٍ سَحَبُوهَا مِنْ حُسْنِ تَخَلُّصِهَا حَتَّى قُدَّتْ مِنْ قُبُلٍ أنْفَاسُ قَوافِيهَا دعَسُوا مَرْثِيَةً نَبَتَ الصَّبَّارُ عَلَى مَطْلَعِهَا فَصَلُوا التُّرْبَةَ عَن دَمْعِ الأهْلِ ودَمْعِ التِّمْسَاحِ وَجَاؤُوا●

الغَائِبُ حُجَّتُه دَوْماً مَعَهُ حَتّى لَوْ نُشِلَتْ مِنْهُ بِوَاو
الحَالِ ونُونِ التّوكِيد• فَقَدْ ظَنُّوا أنْ سَيُعِيد لِكُلٍّ
مِنْهم دَمَهُ السَّائِلَ قَرْضاً حَسَناً لمَّا كَانَ مَدِيناً ذَا
مَعْسُرَةٍ•

اسْتَبكاهُمْ وبَكَى مَعَهُم بِمَآقِيهِمْ• لَحَظُوا فِي زَفْرَتِهِ
شَيئاً مِنْ حَذْلَقَةِ المعْدِنِ عندَ الحَشْرَجَةِ الأولَى لِلنَّاقُوس•
وشَهقَتُهُ كَانَتْ عندَ نُزولِ الدّمعِ مُبَرَّأَةً مِنْ شُبهَةِ
تَذْلِيل الفارِقِ بَيْنَ جَنَاحِ السُّرْعَة

وَجَنَاحِ الذُّلِّ• تَنَازَلَ كُلٌّ مِنْهُم عَنْ سِعْرِ الفَائِدَةِ
الجَبْرِيِّ وتَحميلِ الصَّائِرِ في الأدْنَى مِن فَرْقِ العُمْلَةِ
مَادَامَ الدَّائِنُ يَغْدُو وفْقَ العَادَةِ في وَضْعِ الزَّانِي
المُحْصَنِ• سَدُّوا كُلَّ ذَرَائِعِهِ بِأصَابِعِهِم• أحْصَوْهَا
عدًّا: كَانَ رَصِيدًا كَصَدَاقِ غُفْلٍ آخِرُهُ عَشْرَةُ أمثالِ
مُقَدَّمِهِ وجَنَازَة

وحَصِيلَتُه اليَوْمِيَّة عَنْ كُلِّ عُطاسٍ أرْبَعَةٌ والإجْهَاش
بِدِينَارَيْنِ•

يَجمَعُ بَيْنَ الأُخْتَيْنِ اسْتِطْرَادًا ويُركِّبُ لِلدِّيكِ نَهِيقاً
حَتّى يُخرِجَهُ مِنْ وَزْنِ الرِّيشَةِ• قَدْ تَقْضِي الحُنْكَةُ
أحْيَاناً وَزْنَ المِثْلَين كَوَزْنِ المُخْتلِفَيْنِ بِبَيْضِ
النَّمل•

وإذَنْ لاَ فَائِدَةٌ•

لاَ فَائِدَةٌ•

فَرَكُوا أعيُنَهُمْ وأدارُوا أظْهُرَهُم لِلسَّاعَةِ بَعْدَ أن
اسْتَوْفَوْهُ فَمَا وَفَّى• تَركُوهُ عَلَى شيءٍ مُنْتَصِبٍ في يَدِهِ
لاَ يَدْرِي هَلْ يُمْسِكُه هُوناً أمْ يَدُسُّه• ورَمَوْا بِعَصا

التَّرحَالِ عسَى أنْ تَلْقَفَ مَا أفِكَتْهُ عصَا الطَّاعةِ يَومَ الإثْنَيْن●

وسَيَغْدُو رَتْقُ عَصَا التَّرحَالِ بِشَقِّ عَصَا الطَّاعةِ فَرْضَ كِفَايَة

إلاَّ أنْ يسقُطَ عَنْ جَمْعٍ فَرِحينَ بمَا أوتُوا● يَومَئِذٍ

يَذْهَلُ غُصْنُ الصَّفْصَافَةِ عَنْ شَكْلِ قَرَابتِهِ للْكُرْسِيِّ

وثَدْيُ النَّخْلَةِ عمَّا أرْضَع●





I

تَهَاتَفْنَا. فَهَيَّأْتُ حَوَاسِّي كُلَّهَا.

جَلَسْتُ أَلْمَعُ شَفَتَيَّ وَأُدْفِئُ الغُرْفَةَ بِخَطْوِي. كَأَنَّنِي بَيْنَ قَرَوِيَّاتٍ يَضْبِطْنَ الإِيقَاعَ بِأَقْدَامِهِنَّ. وتوقَّعْتُ خُطُوَاتِهِ صَاعِدَةً. الآنَ أَشْتَهِي رَجُلاً يَأْخُذُ عُطْلَتَهُ مِنَ العَالَمِ لِيَتَفرَّغَ لِي. يملؤني بالذكريات ويَنْدسُّ في أَلْبُومِ الصوَرِ. أَحْلُمُ بِغُرَفٍ أَوْسَعَ للمداعَبة. وَأَشْتَهِي نُتْفَةَ جَسَدٍ أَلامِسُهَا. صِرْتُ دُودَةً مِثْلَ بَحْرٍ وَحِيدٍ أَوْ مِثْلَ قَمَرٍ يَتَعَرَّقُ فِي المَاءِ. وَكَمَا لَوْ أَهَانَتْنِي مِرْآتِي كَانَ وَجْهِي الخِلاَسِيُّ مُنْطَفِئاً. هَلْ جَمَّدَ هَذَا الحَرُّ نَظْرَتِي أَمْ أَصْبَحْتُ أَسْتَبِقُ اهْتِزَازَاتِ الزَّلاَزِلِ الَّتِي سَتَجِيءُ؟ آهٍ - كَم اسْتَنْفَدَتْنِي المَسَافَةُ وَالشَّوْقُ!

وَآهٍ - تَلْسَعُنِي رَعْشَةُ خَوْفٍ!
أَقُولُ إِنَّهُ اغترابي
وَأَقُولُ هَذِهِ الغُرفَةُ شَاغِرَةٌ -
لكِنَّ شَبَحاً يَلْحَسُ جَسَدِي.

أَسْأَلُ: مَا الذي جَاءَ بِي؟

تَرَكْتُ ظِلاَلِي كَثِيرَةً وَكِبْرِيَاءَ العَذْرَاوَاتِ. وَلَحِقْتُ بِمَنْ أُحِبُّ. وَهَأَنَا أَقِفُ عَلَى زَبَدِ الشَّاطِئِ. أُرِيدُ أَنْ أَخُوضَ المَاءَ وَأَغْرَقَ. وَيَقُولُ لِي سَمَكُ القِرْشِ: لَيْسَ وَقْتَهُ! وَأَنَا حَمْقَاءُ. أَبْحَثُ عَنْ رَجُلٍ لَيْسَ لِي. وَيَبْحَثُ عَنِّي رَجُلٌ لَسْتُ

لَهُ. أداري بَيْنَهما وَحْدَتي. تَلْسَعُني شَمْسُ اللَّيْلِ. وَأَسْأَلُ: هَلْ يَشْتَهي حَبيبي نِساءَ خَضْرَواتِ اللَّحْمِ وَلي سُمْرَةٌ عاطِلَةٌ؟ هَلْ أَتَّكِئُ عَلى رَجُلٍ أَمْ عَلى ظِلٍّ؟ هَلْ أَشْتَهي حَرارَةَ حَياةٍ أَمْ أَسْهَرُ عَلى جُثْمانِ الوَقْتِ؟ هَلْ؟!

II

ـ حَسَناً جِئْتَ. هِيَ ذي تُرْبَتي فَلامِسْ جُذورَكَ.

وَمَرَّتْ عَلَيَّ ريحٌ. كَأَنَّهُ حَرَّكَ أَوْراقَ الشَّجَرِ. انْدَهَشْتُ (أَرْغَمْتُ تَقْريباً). فانْخَرَطْتُ في حالَةٍ لَيْسَتْ حالَتي. تَرَكْتُ مَسْرَبَ نَهْدَيَّ حُرّاً. فَرَفْرَفَتْ سَماؤُهُ. صارَتْ كَلِماتُهُ زَرْقاءَ. فَبَلَّلَني زَبَدُ مائِهِ. سَأَلْتُهُ: هَلْ هَذا الحَرُّ الثَّقيلُ في جَسَدِكَ أَمْ في رُوحي؟ وَنَهَضْتُ: سَآتيكَ بِكَأْسٍ بارِدَةٍ. صارَتْ نَظْرَتُكَ نَهِمَةً وَبَدَأْتَ تَهْذي. آتيكَ بِما يُثْلِجُ كَيْ أُوقِفَ حُمَّى الكَلِماتِ. لاأُريدُ أَنْ أَسْتَسْلِمَ اللَّيْلَةَ لِقَمَرِكَ السَّاخِنِ. وَمَعَ أَنَّ لي مَلامِسَ تَليقُ. لَيْسَ وَميضُ الدَّواخِلِ مِنْ حَظِّكَ الآنَ. لِيَبْقَ لَيْلُنا مُحايِداً. هَكَذا. هَكَذا. وَلْنُجَرِّبْ أَنْفاسَنا الأُولى. لاتَسْأَلْني عَمَّا نَسيتُهُ هُناكَ. وَما عَلَيَّ أَنْ أَتَذَكَّرَهُ هُنا. لَنْ أَقولَ لَكَ إلاَّ مايُنْقالُ. وَما تَبَقَّى يَتَكَفَّلُ بِهِ صَمْتي.

وَآه!... لي طيبَةٌ ـ
لَكِنَّها لاتُشْبِهُ التَّنازُلَ.

III

أَعْطاني يَدَهُ. وَتَرَكْتُهُ يُمْسِكُ بي. ضَمَّني إلى لَحْمِهِ. شَمَّني عَميقاً. كَأَنَّهُ كانَ يَتَبَرَّكُ بِحَجَرِ النُّذورِ. هَلْ كانَ يَبْحَثُ عَنْ هَوائي الطَّلْقِ وَقَدْ لَمَعَ االحَرُّ عَيْنَيْهِ؟ ثُمَّ تَعانَقْنا. وَتَنازَلْتُ عَنْ صَدْري فاتَّكَأَ قَليلاً. وَقُلْتُ لَهُ لاتُشْفِقْ. فاتَّكَأْتُ على صَدْرِهِ وَبَكَيْتُ. وَكانَ يَتَعَرَّقُ. وَالْتَصَقَتْ مَساماتُنا. قُلْتُ دَعْني أَمْسَحُ حَبَّاتِ المِلْحِ. مِنْ أَيْنَ جِئْتَ بِهَذا الفائِضِ مِنْ حُبٍّ؟ وَقَبَّلَني. قَبْلَ المَسْرَبِ كَأَنَّ نَهْدَيَّ بِلاَ ذِكْرى. وَحَدَسْتُ قَصيدَتَهُ. كانَ يَرْعى الكَلامَ عَلى جَسَدي. وَمانَعْتُ لِتَبْقى القَصيدَةُ تَحْتَ الجِلْدِ.

ثُمَّ خِفْتُ أنْ يَنفلت اللِّسَانُ. خِفْتُ أنْ تُبْعِدَهُ نُدْبَةُ الهواء. وَعَلى مَصَبِّ النَّهْرِ قَبَّلْتُهُ. أوْقَفْتُ مِجْذَافِيَّ. وَفَجَأْتُهُ: لاَ!

وَفَرَكَ يَدِي.
شَابَكْنَا الأصَابِعَ كَأنَّنَا نَتَعَهَّدُ.
وَحَدَّقَ فِيَّ عَمِيقاً -
فَأغْمَضْتُ عَيْنَيَّ حَتَّى لاَيَقْرَأنِي.

الرباط 26 ماي 03

لَهُ. أداري بَيْنَهما وَحْدَتِي. تَلْسَعُني شَمْسُ اللَّيْلِ. وَأَسْأَلُ: هَلْ يَشْتَهي حَبيبي نِساءَ خَضْرَواتِ اللَّحْمِ وَلي سُمْرَةٌ عاطِلَةٌ؟ هَلْ أَتَّكِئُ عَلى رَجُلٍ أَمْ عَلى ظِلٍّ؟ هَلْ أَشْتَهي حَرارَةَ حَياةٍ أَمْ أَسْهَرُ عَلى جُثْمانِ الوَقْتِ؟ هَلْ؟!

II

ـ حَسَناً جِئْتَ. هِيَ ذي تُرْبَتِي فَلامِسْ جُذورَكَ.

وَمَرَّتْ عَلَيَّ ريحٌ. كَأَنَّهُ حَرَّكَ أَوْراقَ الشَّجَرِ. انْدَهَشْتُ (أَرْغَمْتُ تَقْريباً). فَانْخَرَطْتُ في حالَةٍ لَيْسَتْ حالَتِي. تَرَكْتُ مَسْرَبَ نَهْدَيَّ حُرّاً. فَرَفْرَفَتْ سَماؤُهُ. صارَتْ كَلِماتُهُ زَرْقاءَ. فَبَلَّلَني زَبَدُ مائِهِ. سَأَلْتُهُ: هَلْ هَذا الحَرُّ الثَّقيلُ في جَسَدِكَ أَمْ في روحي؟ وَنَهَضْتُ: سَآتيكَ بِكَأْسٍ بارِدَةٍ. صارَتْ نَظْرَتُكَ نَهِمَةً وَبَدَأَتْ تَهْذي. آتيكَ بِما يُثْلِجُ كَيْ أوقِفَ حُمَّى الكَلِماتِ. لاأُريدُ أَنْ أَسْتَسْلِمَ اللَّيْلَةَ لِقَمَرِكَ السّاخِنِ. وَمَعَ أَنَّ لي مَلامِسَ تَليقُ. لَيْسَ وَميضُ الدَّواخِلِ مِنْ حَظِّكَ الآنَ. لِيَبْقَ لَيْلُنا مُحايِداً. هَكَذا. هَكَذا. وَلْنُجَرِّبْ أَنْفاسَنا الأولى. لاتَسْأَلْني عَمّا نَسيتُهُ هُناكَ. وَما عَلَيَّ أَنْ أَتَذَكَّرَهُ هُنا. لَنْ أَقولَ لَكَ إِلاَّ مايُنْقالُ. وَما تَبَقّى يَتَكَفَّلُ بِهِ صَمْتي.

وَآهِ!... لي طيبَةٌ ـ
لَكِنَّها لاتُشْبِهُ التَّنازُلَ.

III

أَعْطاني يَدَهُ. وَتَرَكْتُهُ يُمْسِكُ بي. ضَمَّني إلى لَحْمِهِ. شَمَّني عَميقاً. كَأَنَّهُ كانَ يَتَبَرَّكُ بِحَجَرِ النُّذورِ. هَلْ كانَ يَبْحَثُ عَنْ هَوائِي الطَّلْقِ وَقَدْ لَمَعَ االحَرُّ عَيْنَيْهِ؟ ثُمَّ تَعانَقْنا. وَتَنازَلْتُ عَنْ صَدْري فَاتَّكَأَ قَليلاً. وَقُلْتُ لَهُ لاتُشْفِقْ. فَاتَّكَأْتُ على صَدْرِهِ وَبَكَيْتُ. وَكانَ يَتَعَرَّقُ. وَالْتَصَقَتْ مَساماتُنا. قُلْتُ دَعْني أَمْسَحُ حَبّاتِ المِلْحِ. مِنْ أَيْنَ جِئْتَ بِهَذا الفائِضِ مِنْ حُبٍّ؟ وَقَبَّلَني. قَبْلَ المَسْرَبِ كَأَنَّ نَهْدَيَّ بِلا ذِكْرى. وَحَدَسْتُ قَصيدَتَهُ. كانَ يَرْعَى الكَلامَ عَلى جَسَدي. وَمانَعْتُ لِتَبْقى القَصيدَةُ تَحْتَ الجِلْدِ.

ثُمَّ خِفْتُ أنْ يَنفلت اللّسَانُ. خِفْتُ أنْ تُبْعِدَهُ نُدْبَةُ الهواء. وَعَلى مَصَبِّ النَّهْرِ قَبَّلْتُهُ. أوْقَفْتُ مِجْذَافِيَّ. وَفَجَأْتُهُ: لاَ!

وَفَرَكَ يَدِي.
شَابَكْنَا الأصَابِعَ كَأَنَّنَا نَتَعَهَّدُ.
وَحَدَّقَ فِيَّ عَميقاً.
فَأَغْمَضْتُ عَيْنَيَّ حَتَّى لاَيَقْرَأَنِي.

الرباط 26 ماي 03

شعر

نجيب خداري



قصيدتان

ليل القرية

أنصتْ لهذا الليل
شيءٌ، فيه أو فيكَ، ينتحبْ
....
في عَتْمة الأعشاب
خشخشةٌ كتيمةٌ
وفي أعلى الأشجار
رفَّةُ خَوْفٍ
كأنما الوقتُ
توجُّسٌ
أو مدىً يضطربْ
....
أنصتْ لهذا الليل
من بعيدٍ تندلق الأصواتُ :
سعالٌ،
نباحٌ،
مُواءٌ،
نقيقٌ،
أنينٌ،
صريرٌ،
سريرٌ يتأوّه لذّةً، يتأوّد مثلَ أغصان
داليةٍ، يَنِزُّ شهوةً،

مطرٌ يسيلُ

بَيْنَ العشبِ والقلبْ

مطرٌ ينثُّ موتَه، فينا،
وينتحبْ

بكاءُ ساقيةٍ،
وريحٌ مجنونةٌ تصفع كائنات النوم
وتعوي
مثلَ زمنٍ مسعور تعوي
مثل زمنٍ يؤزُّه رعبُ السماءِ، تعوي
وتعوي
....
من فجَّر كلَّ هذه الرعود في ليلنا؟
من أوْمَضَ كل هذه البروق في النوافذ؟
....
مطرٌ يسيلُ
بَيْنَ العشبِ والقلبْ
مطرٌ ينثُّ موتَه، فينا، وينتحبْ
....
لم تُشْعِلِ القريةُ، في ذلك اللّيلِ، قناديلها!

غبار الضوء

آيباً من أحراش الذاكرة

أزاوج بين الحصاة والدمعةِ

بين شوكة العلّيقِ

وصرخة الألم الكتيمةِ

بين بكَاءِ الصخر

وبكاء الروح...

أيهما أرَقُّ في لحنِ العصفورةِ؟

أيُّهما يتلألأ في صدر الطفولة؟

أيهما..

أكثرُ تحليقاً في الحلم البعيد؟

....

....

املأ كفيكَ بغبار الضوء

املأ عينيك بحفيف الشجر

املأ فمك

بالصرخة الأليمة

وابدأ طريقك

في اتجاه الينابيع

....

....

لاهيةً

حمَلتِ الريحُ ورقةَ التين إلى عشٍّ مهجور في قلبي

أيهما أرَقُّ في لحنِ العصفورةِ؟

أيُّهما يتلألأ في صدر الطفولة؟

أيهما..

أكثرُ تحليقاً في الحلم البعيد؟

شعر

لطيفة المسكيني

إشراقات أنثى الحلاّج....



-1-

أرَى وجْهي خلْف المسافَاتِ
وخلْف الصَّمتِ، وأنْشطر...
بعْضي يَرْفو الضَّباب..
وبعْضي يجْفوني، يَفِيض بالوَجْد،
ويَفيض بالعِتاب..
وأراني في تَباعِيضِي المُتَشَظّية،
أيائِلَ من الأنسِ استوحشَت
وخطَّت على رمْل صحَاري مَفْقُودة
خَرائِطَ الغيَاب..

-2-

لا زَالَتْ مقصَلاتُ العِشْق
مَنصُوبة فِي الرَّبع..
ولا زالَ الجَمْع عن المَعْشوق في شُغل...
مَا زَالَ دَمُ العَاشِقِ يَفور...
في كَأسِكَ وهيَ تَدُور
دوائِرَ الشَّطحِ والهُيام...

تَشَاكَلتِ الرَّاحُ بالرَّاح

فمُدَّ الرَّاحُ للرُّوح

حتَّى يَفُوحَ عَبَقُ فَجْرِك

في بَاحَة الرُّوحِ...

-3-

إلى معْشوقِكَ المَسَاق..
سُقْنَاك للسَّاقي،
والنَّبعُ سَاقُ مِقْصَلات
اسْتَنَارَت، مَا زَالت
ومَا زَال القَافُ فِي مَكَانه
من العِشْقِ فِي اصْطِلام..

-4-

للعَاشِقِين زَوَالْ..
والمَعْشُوق كَأس
تَلَذُّ للنُّدْمان
مَمْلوءَة علَى الدَّوَام..

-5-

تَشاكَلتِ الرَّاحُ بالرَّاح
فمُدَّ الرَّاحُ للرُّوح
حتَّى يَفُوحَ عَبَقُ فَجْرِك
في بَاحَة الرُّوحِ...

-6-

مـا للسّوى سِوَاك..
وسَيْلُ الحُروفِ، عَهْدٌ
وعدٌ بإيلاءِ لِوَاك..

-7-

قدْ عَسْعَسَ اللّيْلُ
وَجَلاهُ ضِياك
وتنفّس الصّبْح
وصاحَ لِلوَلاَء،
لاَحَ ومَا رَاح..

-8-

مقْصَلاَتُ العشْق،
هَاجَتْ عِشْقا..

-9-

قَافُ العِشق
عِشْقُ الهُو..
وَهَجُ الرُّوح،
ضَمّةُ الهُو..
صَفْوة المدَاد
هَاءُ الهُو..

تَشَاكَلْنا،

فَما عُدْتُ أرَاني سِوَاهُ..

وسِوَاهُ لا يَرَاني..

-10-

قدْ تَغَشّاني
وصَارَ أدْنَى مِنَ الدّاني..
تَغَشّاني..
مَا عُدْتُ أراني..
وَرمْلُ صَحَارِي الفَقْد
اخضَرّ فِي التّداني

-11-

تَشاكَلْنا،
فَما عُدْتُ أرَاني سِوَاهُ..
وسِوَاهُ لا يَرَاني..

ربيعة ريحان

لا غيم يُزيِّن الأفُق

حدث ذلك بدءاً، وأنا أقلّب في أرشيف صوَري، في تلك الألبومات اللدنة.

وكنت أتفرج قبلها، على نهاية فيلم مدهش في التلفزيون، أدرت قناته فجأة، فوقعت عيناي على بطلته، تقف أمام نافذة ممطرة.

شدتني اللقطة، بوهم أنني رأيتها في مكان ما، بألفة كبيرة، وبالديكور من حولها، في غرفة نوم واسعة، ووجه المرأة، يغشاه حزن نبيل.

كانت حبال المطر تضرب بوقع سريع، شجرة عارية، خلف زجاج النافذة، والمرأة المنكسرة، تزيح بكفها طرف الستارة.

وكأنما قد تعطل الزمن، ظلت المرأة واقفة هادئة، متشحة ببياض الفيلم وسواده، وتلك التفاصيل في الأثاث، التي تنطق بعراقة لافتة.

كانت حبال المطر تضرب بوقع سريع، شجرة عارية، خلف زجاج النافذة، والمرأة المنكسرة، تزيح بكفها طرف الستارة.

وكأنما قد تعطل الزمن، ظلت المرأة واقفة هادئة، متشحة ببياض الفيلم وسواده،

تأملت أنوثتها وهي تتحرك، ملتفةً بالصمت، تاركة النافذة خلفها، كي تلتقط ظرفا من فوق سريرها، وتعود به جنب النافذة.

وقع صوت البيانو في العزف، شلال تقلبات، قوي حينا، وهادئ أحيانا أخرى، يبعث في النفس ضربا من الأحاسيس المشوشة.

تدريجيا، وجدت نفسي سالكة مع المرأة، خط صمتها وغموضها، وحركاتها المحسوبة.

الصور التي تطلعها على مهل، وتتأمل وجه الصبية فيها، في أوضاع طفولية متباينة، وفضاءات مختلفة، شعرت وكأنها لم تكن خارج ذاتي، والدمعة التي طفرت وسالت على خدها الأملس، سالت قبلها على خدي.

أدهشتني حيوية الطفلة، وصباها الغض على الورق .. لم أشك في أن

الصور لغيرها .. تلك الصور هي لها، تستعيد فيها متعة مزاج منطلق، سعيد النفس، خرافيّ باحتساب الأيام.

كانت تلك هي النهاية..

فالكلمات البيضاء، طفقت تتوالى، هابطة على صفحة الشاشة.. ترى ما القصة؟ ..تلك التي دخلت نهايتها الغامضة بغتة؟..

ظللت لفترة، أرقب المرأة من خلف الكتابة المتحركة، وكأنه يعنيني أمرها، بينما أخذت تبرز في خاطري، أسئلة لا مكتملة..

من تراها ترقب في الاتجاه المطموس بماء المطر؟؟...

ومن أين أتاها هذا الحزن، وأوقفها شاردة، جنب رسوم الستارة؟..

غابت الصورة تماما، وانبثقت حيالها بغتة، رغبة حارة، في تصفح صوري وألبوماتي..

قمت إلى خزانتي وتناولت الألبوم..

وأنا أنظر إلى صوري وطفولتي، مثقلة بشجن المرأة ووحشتها، اشتعل مباغتا، توقٌ لا يُجارَى، إلى أجواء أسفي، ومنعطفات حيّنا الضيقة، أهاج ما تبقّى بداخلي من اصطبار.

* * * * *

للريح نكهة البحر القوية، وهي تعبرني، وتطير شعري وتعبر البيت المتهدم خلفي، والشجيرات القليلة المتناثرة، في وعورة الحجر.

يتمدّد صدري، وتصخب دقات قلبي، وأنا أرفع جبيني لشرودها..

يشع الماء تحتي، في الأسفل تحت الصخرة ويبدو قريبا..

لاموج عند الساحل..

دهشة الاكتشاف جردتني من التمادي في الحركة .. على يساري ضريح سيدي بوزيد، بقبته البيضاء، وحوشه وحشائشه..

أصرُّ على وقفتي وتحويل بصري ببطء، في المساحات من حولي، وكأنني أختبر بذلك ذاكرتي.

لاشيء تبدّل.

كنت مرتبكة، ولكنني وكما لم أتوقع، صار بإمكاني أن أترك لقدمي حرية ربط حوار مهيب، على أديم المكان، بمقاييس الغبطة والارتياح..

كأنني اطمأننت بعد هلع على بعض ممتلكاتي..

سحبت نفساً عميقا آخر من ريح البحر.

وأنا أنظر إلى صوري وطفولتي، مثقلة بشجن المرأة ووحشتها، اشتعل مباغتا، توقٌ لا يُجارَى، إلى أجواء أسفي، ومنعطفات حيّنا الضيقة، أهاج ما تبقّى بداخلي من اصطبار.

ربما لأن الوقت لا زال مبكراً، يبدو المكان كالمهجور.

في المساءات أذكر.. كان الناس يأتون إلى هنا وكان العشاق يقفون متأملين مسار الشمس وهي تغيب..

جدتي لم تكن مولعة بذلك، حتى ولو من باب الفضول، كانت تأتي أكثر من أمي، كي تقبل حيطان الضريح، وتنام سعيدة على حصيره الممدود.

أفكر أنني سأفاجئ أمي، كما لم أفعل، وإذ سيشع في عينيها الفرح، أدرك أنني لم أخطئ بمجيئي، وأن سميرة التي أيقظتُها فجراً كي تغلق الباب، ما كان عليها أن يطلع منها كل ذاك الجزع.

- إلى أين أنت ذاهبة؟..

- تعالي أقفلي الباب..

أحثها همسا، كي لا أزعج من في البيت.

كل مرة آتي إليها، تترك زوجها وتنام جنبي في الصالون.

- أنت ذاهبة فعلا؟..

تتذكر أنني فاتحتها ليلا في السفر، ثم تنزل معي المصعد، كي تفتح لي باب العمارة الحديديّ المغلق، وتودعني في صمت.

حين خرجت، وأدرت مفتاح محرك السيارة، كانت المدينة لا تزال نائمة، وصوت المؤذن لم يصطخب عاليا بعد في السماء.

أغلقت خلفي الباب، ولوحت بكفي للعتمة.

أغمض عيني، وأفتحهما على الشاشة أمامي، لاغيم يُزّين الأفق، ثمة فقط خط انتهاء الماء.

في المساءات أذكر.. كان الناس يأتون إلى هنا وكان العشاق يقفون متأملين مسار الشمس وهي تغيب..

جدتي لم تكن مولعة بذلك، حتى ولو من باب الفضول، كانت تأتي أكثر من أمي، كي تقبل حيطان الضريح، وتنام سعيدة على حصيره الممدود.

قصة

لطيفة لبصير



طامو

منذ سنوات طويلة وطامو حزينة جدا، أصبح الاسم طامّة على عاتقها، طامو في زمن مثل هذا الزمن، لا يمكن إلا أن يعيق جمالية الجنون اللذيذ، لم تكن تعرف أن هذا الاسم متعب إلا حين كبُرت، فقد كان يبدو لها عاديا في طفولتها، لكنها في الأيام التي قضتها في الثانوية، كانت أعين زملائها تلاحقها كلما هبّ هذا الاسم من فم الأستاذ، فقد كانت تشعر أن هذا الاسم قديم جدا، ذلك أن جدّتها ورثت هذا الاسم من جدّتها هي أيضا، كم مرّة عادت وهي غاضبة وأقسمت أن لن تعود إلى المدرسة والدراسة... ومع أن أمها حاولت إقناعها أن الاسم مجرد اسم، ولا علاقة له بالشخص، إلا أنها كانت تصرخ لماذا لا تملك اسما أنيقا مثل زملائها؟ فقد أصبحت الأسماء المعاصرة جميلة جدّا، وهي فتاة جميلة لا تملك اسما مريحا مثل كل الأسماء. أخبرت أباها أنها تريد أن تغيّر اسمها فصرخ في وجهها، كاد أن

ومع أن أمها حاولت إقناعها أن الاسم مجرد اسم، ولا علاقة له بالشخص، إلا أنها كانت تصرخ لماذا لا تملك اسما أنيقا مثل زملائها؟ فقد أصبحت الأسماء المعاصرة جميلة جدّا، وهي فتاة جميلة لا تملك اسما مريحا مثل كل الأسماء.

يصفعها، ماذا تريد هذه الفتاة، أن تحلّق في الهواء!؟ «طامو ... مالها طامو..»؟

فكّرت طويلا، فتاة ترتدي بنطالا ضيّقا وتضع ماكياجا حديثا وتشرع بطنها للهواء تُدعى طامو، الزمن تغيّر كثيرا... الزمن في حاجة إلى أشياء تلمع... احتقن وجهها، تحسّست جمالها الذي يضيع وكأن لعنة الاسم تلاحقها وأطرقت تستعيد ذلك، نصحتها زميلاتها أن تغيّر اسمها على الأقل أمام أصدقائهم العابرين، فهو لا يليق بها...

يتخلّل الهواء بطن طامو الجميلة العارية لكنّها تمرّر يديها بخفة على بطنها حتى لا تظهر آثار القشعريرة على جسدها، اصطدمت وهي تعبر جسدها بالقرط الذي استقر في السرّة فتأوهت، لقد أحدث القرط دغدغات لاذعة تفتّحت على إثره هواجسها

الصامتة، تأمّلت خصرها النحيف الذي نحتته لأيام متتالية وبدت لها والدتها وهي تناديها طامو فاستيقظت، صعد صوت خشن من أسفل بطنها :

- يا اللّه نمْشيوْ... تْعَطّْلْنا...

أفاقت زميلاتها المسترخيات وهن يعبرن الطريق بتؤدة مطمئنة، ردت منال :

- تكلمي بشْوّيشْ...

وحرّكت شفتيها بتناغم هادئ مثير...

تعلّمت طامو منذ سنوات كيف تمشي بخطوات ضيقة، كيف يتحرّك الصدر ليستقبل الأعين القادمة، كيف ترمي لِحاظها وتردفها بانكماش رقيق تتدفّق منه الصبابة العسلية، كيف تحاور الأصدقاء بلهجة أنيقة صافية، كيف تنفرج الشفاه عن كلمات موسيقية وتنحرف برفق، كل هذا من شأنه أن يريح الآخرين، هي أيضا تعلّمت أن تكون فتاة مريحة، كأنها أجرت دروسا سريعة في جمالية الإيقاع، فكل شيء أصبح له ايقاع ؛ غير أن والدتها لا تعرف ذلك... كان جسدها مزروعا لكن ذهنها محمول مع الدخان المتطاير من سيجارتها، أيقظت سيجارة أخرى وشرعت تنفث وتفكّر، لو كان اعوجاجا في الوجه لعدّلته فالجمال اليوم لم يعد همّا، وهي فتاة جميلة إضافة إلي الماكياج الحديث الذي يحمي كل العيوب، وللتوّ سحبت مرآتها من حقيبتها، زميلاتها يحدّقن بانتباه بالغ ممْسوسات

استيقظت طامو واعتذرت بسرعة، تنبّهت زميلاتها لكنها آثرت أن ترحل وحيدة. بالشارع سلّطت عينيها للقنص الجميل، بدت لها المدينة مزدانة بالألوان، وحده القادم يحمل ورودا تشتهيها

بالتربّص والقنص، كنّ منشغلات عنها، مأخوذات إلى عوالم مجهولة، هي تحدّق من جديد في سحنتها... الصورة الخارجية جميلة، استطردت صوفيا بايقاع خافت :

- tu es belle ma chérie ... n'aies pas peur...

ابتسمت وهامت من جديد تستعيد الاسم وتفكّر له في صيغة أخرى طامو... طاما... طامي... بدت لها الطّاء مفخَّمة، ماذا لو استعانت بالتاء، تامو... تاما... تامي... ثم ما الذي جعل اسم طامو اسما قبيحا، وتأمّلت الاسم : طامو، له جرس موسيقي ولكنه في الواقع غير ذلك، ليس مثل صوفيا ولا ندى ولا منال، لماذا يسخر كل الأصدقاء من هذا الاسم؟ الجمال أصبح باذخا في هذا العصر، ملامح الفتيات الفائرات تزداد فتنة تنادي، وطامو وزميلاتها لا يمكن أن ينسحبن من بحر الجمال، الابتسامات معلّقة على الشفاه، والإيقاع الجميل تك تك تك تك بموسيقية هادئة.....

استيقظت طامو واعتذرت بسرعة، تنبّهت زميلاتها لكنها آثرت أن ترحل وحيدة. بالشارع سلّطت عينيها للقنص الجميل، بدت لها المدينة مزدانة بالألوان، وحده القادم يحمل ورودا تشتهيها، انهالت عليها الإطراءات وهي تتقدّم، توهّج جسدها المنحوت واستوى يقلّم أظافره لصيد رغيد، العيون تلاحقها وترْبتُ على

بطنها العارية، رأت أحد الوجوه الجميلة، يبدو أنه أجنبي، ملامحه تدلّ على ذلك، أدركت أنّه ربّما لن يكلّمها، فتحت حقيبتها السرّية واستخرجت جملا هادئة :

- bonjour ...

أومأ بنظرة خاطفة واعتبر التحيّة عادية وقال :

- oui bonjour, tu te promènes...
- oui, mais je suis seule...
- moi aussi; si on prend un café ensemble...
- oui, avec plaisir...

تأبّطت ذراعه وكأنّها تعرفه منذ زمن بعيد، أخبرها أن اسمه «جان»، أخبرته أن اسمها «تامي»، قال إن اسمها جميل وأنه لم يسبق له أن سمعه في المغرب وأنها تنفرد باسم نادر، تهلّلت أسارير وجهها وقالت إنها تدرس في الجامعة وتكتب الشعر، قال إنه جاء في عقد عمل بالمغرب في إحدى الشركات الفرنسية، وإذا ما ارتاح هنا سيقيم على الدّوام وغمزها بإحدى عينيه فزادت ارتياحا... تذكّرت زميلاتها، بدا لها أن وجودها معهن كان حائلا دون هذه الفرصة الجميلة وتشمّمت رائحة «جان» الغريب عن الوطن وعن «طامو»... في المقهى أمسك يدها وقبّلها، تذكّرت إحدى زميلاتها حين أخبرتها أن الأجانب يرغبون في المرأة العربية كثيرا وخاصة المغربية، فهي بالنسبة إليهم امرأة مليئة بالدفء ولا تشبه بأيّ حال نساءهم الباردات اللواتي يشبهن الرجال، أما المغاربة فهم لا ينفقون كثيرا على المرأة، فهم يريدون كل شيء مجّاناً.

هامت «طامو» في كلمات «جان» العسلية وأحسّت أنها ليست في المغرب، فقد بدت الأزقة مختلفة وهي تركب الهواء مع «جان» في سيارته، أخبرها أنها سترتاح في بيته كثيرًا... هي تعرف ذلك... في البيت وضع شريطا لجان جاك كولدمان وحملها بين ذراعيه، كان يحسن فن العشق، تأمّلت... هؤلاء الأوغاد لا يعرفون كيف تُعامَل المرأة، ها هو رجل يرغبها ويتفتّت من أجلها ويناديها «تامي»، تتلذّذ باسمها الذائب في فرنسيته الجميلة وتنام بين أحضانه دافئة مغرّدة... أخبرها أن العشاء في الثلاجة، أحضر سلطة وقليلا من الدجاج المشوي البارد، قال إن الدجاج ينبغي أن يؤكل باردا، فقد تعلّم ذلك من طبّاخ فرنسي، أخبره أن له فائدة على الجسم، قالت في نفسها كم يعرف الأجانب أشياء كثيرة فهم لا يشبهون الأوغاد الذين «نَهَرُهُم» مكرهات... الموسيقى تنقلها من إيقاع إلى إيقاع، تغوص في عينيه الخضراوين وشعره الأشقر وأسراره الغريبة، كم هو جميل هذا الرجل وكم كانت تنتظر أن تكون خليلة لمثله، لاشك سيغدق عليها بالهدايا الجميلة، فمعه ستصير امرأة حقيقية، شرع يناولها الطعام بيده ويقبّل يدها، ويغيّر الأشرطة من شريط إلى شريط،

هامت «طامو» في كلمات «جان» العسلية وأحسّت أنها ليست في المغرب، فقد بدت الأزقة مختلفة وهي تركب الهواء مع «جان» في سيارته، أخبرها أنها سترتاح في بيته كثيرًا... هي تعرف ذلك... في البيت وضع شريطا لجان جاك كولدمان وحملها بين ذراعيه، كان يحسن فن العشق

هدأت كل انتكاساتها وراحت تنساب برفق على الأريكة، أيقظ كل الأضواء السرّية الخافتة، ذُهلت أمام ذوقه المهذَّب في اختياره الألوان، في الخضرة التي تمنح المكان حياته الخاصة، في «جان» اللذيذ» المختلف... الليل اشتعل و«جان» يوقع قبلاته على جسدها ويصرخ بفرنسيته je t'aime... شعرت بالحب الجميل يأخذها إليه وهامت تلتقط القبلات. الموسيقى تعلو، الهدوء يبتعد، جنون «جان» تجلّى، هي بدأت تتضايق من الهجوم العنيف، تراوغ دون جدوى، هو يتصاعد، يتصاعد، هي تبدأ بالعودة

تهرب من يديه قليلا وتصرخ، لنتوقّف، أمسك بشعرها المناسب بيدين قويّتين وصرخ :

إلى الإيقاع الهادئ، هو يكره ذلك، تهرب من يديه قليلا وتصرخ، لنتوقّف، أمسك بشعرها المناسب بيدين قويّتين وصرخ :

- ريّحي الآرْضْ ومَا تكلّميشْ

فغرت فاها، «جان» يتحدث بالمغربية دون عوائق!

- أنت مغربي

- اسْحَابْ لِك نصراني، دوي أطَامُو...

شهقت «طامو» وهي تندب وجهها الجميل، أمسك بها وَأقْسَمَ أن لن تغادر المكان حتى ينطفئ ما أيقظته.......

شكري البكري

الفياط أونو



أصعد الدرج، مثنى مثنى. لا أجرؤ على الثالثة. ألهث. أدرك أنني أطفأت سيجارة للتو، لكنّ اضطرام اللهاث أحسه في الرأس وليس الصدر. لا أكاد أتنفس. نساء كثيرات يتقافزن حولي... ولوحاتُ عري... وشوارع سحيقة ... وأطفال ... وموج هادر ... وضباب كثيف يلف مساحة العينين لهاثاً. أتنفس. مِنَ عينيّ. أختنق. يخترق لهاثي ضجيجُ الأطفال في الشارع المغبرّ، وتخترقُ ضجيجَهُمُ السيارةُ البيضاء المركونة خلف الفياط أونو. الثلاثة لا يلعبون. يعْبُرون غشاوةَ كآبةٍ خريفية اللون، ويعلوهم غبارَ المرح الذي يرسله أندادُهم إلى غسيل السطوح وصحون الفضائيات. أسترجع أنفاسي. رانية بسنواتها العشر تجلس فوق السيارة البيضاء واضعة قدميها على خلفية الفياط، فيما يقف أخوها الأكبر قليلا بمحاذاة الباب الحديديّ المقفل كشرطيّيْ حراسة على بوابة المصرف المركزي.

أصعد الدرج، مثنى مثنى. لا أجرؤ على الثالثة. ألهث. أدرك أنني أطفأت سيجارة للتو، لكنّ اضطرام اللهاث أحسه في الرأس وليس الصدر. لا أكاد أتنفس. نساء كثيرات يتقافزن حولي... ولوحاتُ عري... وشوارع سحيقة ... وأطفال ... وموج هادر...

كانا ككلبيْن مُوَنّبيْن. مسدلةٌ آذانُهما والمحاجر ذليلة. لم يجبني أحدُهم عمّا يعتريهم وعمّا إذا كانت الباب قد انغلقت عليهم.

- وأين ماما؟
- فوق.

قالتها رانية خلفي فيما كان زياد يتأهب للإشارة بيده في نفس الاتجاه.

- ولمن السيارة؟
- إنها لعمي سلطان.
- شكون سلطان؟
- زوج خالتي صفاء.

نطق سعد، على يميني. التفاتتي كانت كافية لأن أنتبه إلى أنّ وجهه قد امتلأ بحَب الشباب عن آخره. فجأة، أنتبه لذلك. مع أننا نأكل في نفس المائدة. عدتُ للنظر إليه لكنه طأطأ رأسه. أذكر يوم ميلاده وكأنه البارحة. غمرني شعور غريب بالتباهي. وأقول

إنه غريب لأنني لا أجد له أي تفسير كلما عنّ لي التفكير فيه، أو أتيت على ذكره في محفل للأصدقاء أو لحظة تأمل ...

هل لأنني أوتيت ذكراً يحمل الاسم وأتفاخر بصلبي؟

أم لأنني أوتيت بكراً وأصبحت رجلا رغم أنف أبي؟

أم أنه شعور عادي ولا يستحق الذكر، يجيش به صدرُ الآباء الجدد سواء أكان المولود ذكراً أم أنثى؟

- ومن خالتكم هذه؟
- زميلة ماما ...!!!

جاءني صوتها اللعوب مستغرباً من الخلف. انسحب سعد. عيد ميلاده اليوم. أربعة عشر عاماً. لم أفكر كعادتي في هديته. العادة أن تتكفل هي بذلك. وكثيراً ما أجهل ماهية الهدية قبل أن يفتح صاحبها الشرائط الملونة. لعلها أصبحت عادة بعد ولادة زياد ببضع سنوات. أو بضعة أشهر. لا أذكر. قبل ولادة رانية على أية حال. ولست أذكر متى انقطعت علاقتي بهم. ندخل. نخرج. نأكل. أرافقهم إلى الحصص الإضافية في المساء. نسافر. لكننا لا نتكلم، تستأثر هي بالكلام. وأحياناً عندما تذهب في زيارة خاطفة إلى أهلها أو تسافر في مهمة عمل أظل معهم وحيداً. أرعاهم. وأطبخ. وأكنس. وأرتب الغرف والملابس. وأستحمل مشاكسة رانية الساخرة من رجل يقوم بأعباء البيت ولا يتصرف في سيارة زوجته. جميلة هي رانية وأخشى أن تصبح شبيهاً لها. الكل يقول إن البنت أعطف من الولد وهي حقّاً مصدر مواساتي الوحيد لحد الآن، لكنني أعود فأقول إنها صغيرة ولا أحد بضامن يوم غد. لا أعرف متى سُحب البساط تماماً حتى أصبحتُ أوحش من الغريب في بيتي، ووجدتُني منزوياً في السرير، وحيداً في المطبخ، مستوحشاً أمام التلفاز، ضالا في خلوتي، يتيماً في غبني، وعندما ينتهي المحفل أو أخرج من لحظة التأمل يهيأ لي أنه لولا احتياجهم لمصاريف المنزل والدراسة والبنزين وإلخ، إلخ، إلخ... لما انشغلوا لأمري.

نسافر. لكننا لا نتكلم، تستأثر هي بالكلام. وأحياناً عندما تذهب في زيارة خاطفة إلى أهلها أو تسافر في مهمة عمل أظل معهم وحيداً. أرعاهم. وأطبخ. وأكنس. وأرتب الغرف والملابس. وأستحمل مشاكسة رانية الساخرة من رجل يقوم بأعباء البيت ولا يتصرف في سيارة زوجته.

ثخن كثيراً ويكاد يجاوزني طولاً. فتحتُ الباب الحديديّ دون صرير ورحتُ أصعد. ألهث. تنداح الصور من عينيّ لهاثاً. لوحاتٌ... وشوارعُ ... وضباب ... وموج ... ووقت ... وأطفال ... ولهاث يخرج من العينين لوحاتٍ محترقة اللوح وشوارع سحيقة وضباباً غامقاً وموجاً هادراً ووقتاً في الماء وأطفالاً يتوسدون شراشف الماء. أقف خلف الباب الخشبي الموارب. أسترجع أنفاسي. الصمت. لا حركة. لا. حركة. أدفع الباب. أد....فع الباب. أد.....فع..... أد.... تندفع دفّاقةُ الماء.

أخطو. لا حركة. لا. حركة. يخرج سلطان من دورة المياه مستكملا جَهَازَهُ، وتهرول هي من داخل غرفة النوم لاستقباله.

- تفضل آلسّي سلطان... تفضل... الدار دارك... آش اخْبارها للآصفاء؟... والدراري؟... ياك كل شي مزيان؟... الحمد الله. الحمد الله. رشيد سيعود حالا... لن يتأخر...

ترشده بيدها إلى الصالون. يشكرها. للآصفاء بخير وتسلّم كثيراً على مسيو رشيد والأطفال. مستحيل ألا يكونا يرياني. يجلس في المكان المحبّب لسعد وتظل هي واقفة بين يديه. شبكت يديها فوق بطنها وسألته عمّا يود شربه. يعتذر. لولا ضيق الوقت لرافقته للآصفاء أو لأتتْ بنفسها لأخذ الفستان. عيناه مرتبكتان. أعرف ذلك. يسأل عن مسيو رشيد ويستغرب لماذا لم يصعد الأطفال. ترجح أن يكونوا بصدد اللعب مع أبناء الحي. تضحك. يضحك لشقاوة الدراري. يضحكان على مرمى ذقني لمداراة الارتباك وإقناع غبائي. مستحيل ألا يرياني، تستدير لمناداة الأطفال وتتظاهر بالمفاجأة لرؤيتي.

- آه رشيد. متى جئت؟ عمرك طويل. ما كاد ينتهي السي سلطان من ذكرك. السي سلطان...! ألا تذكره؟!... زوج للآصفاء... العلوي... زميلتي...

لا تنظر إليّ، أجل أذكره. رفضتُ يوماً دعوتهما إلى العشاء. ضابط الشرطة الذي أمج سلوكه وأتحاشاه كلما جمعتنا صدفة أو حانة. زوج للآصفاء العلوي. يعني أن ظنونك قد ترمي بك في البحر آمسيو رشيد. استأذنتُ من السي سلطان وتبعتها إلى غرفة النوم. كانت تطوي فستاناً وتضعه في كيس. لم ترفع عينيها. استدارت نحو الخزانة الكبيرة وأخرجت فستاناً آخر شرعت تطويه أيضاً ووضعته في نفس الكيس. قالت متبرمة:

- أرسلت زوجها إلى غاية هنا لأخذ الفستانين وكأنها ستموت غداً.

لم ترفع عينيها. في صوتها وهنٌ أعرفه. أذكره. تكابد حتى لا ينم صوتُها عن الوهن الذي أعرفه لكنّ فراسة الوحش بداخلي لا تخطئه. قلت مستغرباً:

- ما بك؟

كل الأجوبة كانت في عينيها. غسق البياض. وخدر الأهداب. والرائحة المشبعة عرقاً وفحيحاً وشهوة. لم أسمع ما قالته. أصخت لزوغان بؤبؤيها في المحجرين. سبق أن رأيت ذلك في عينيها. إنني أعرف. أعرف. لا حاجة لي بالشهود. المعرفة تغني عن الشهود وعن اللعان. وأعرف

كل الأجوبة كانت في عينيها. غسق البياض. وخدر الأهداب. والرائحة المشبعة عرقاً وفحيحاً وشهوة. لم أسمع ما قالته. أصخت لزوغان بؤبؤيها في المحجرين. سبق أن رأيت ذلك في عينيها.

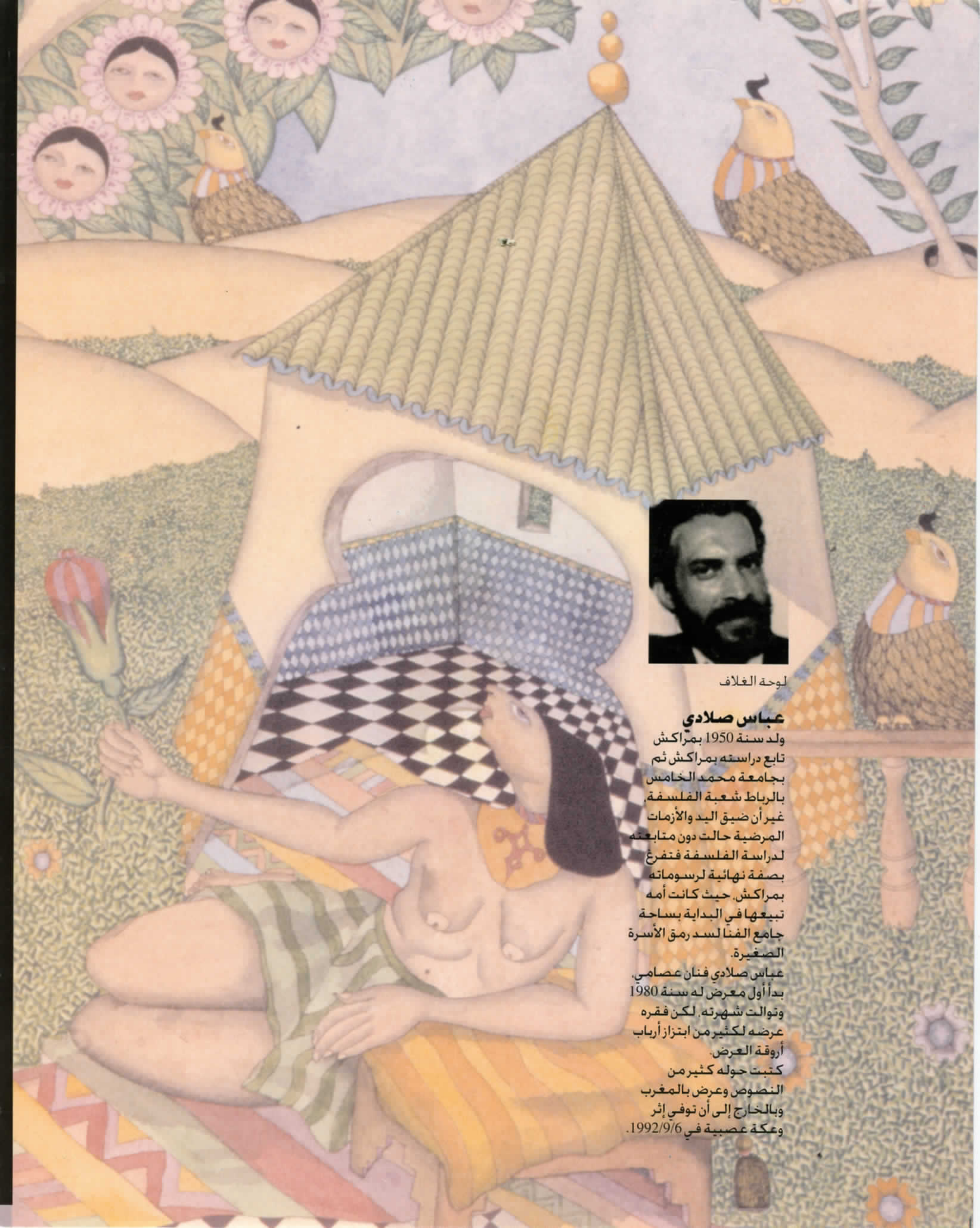
أنه ينبغي أن أحسم في الأمر قبل أن ترتب شعرها وتُلبس الحق بالباطل. مرقت أمامي مطأطئة إلى الصالون وأمدت السي سلطان بالكيس وعبارات الترحيب وآيات السلام إلى للآصفاء والطفلين. هبطت معه الدرج لتودعه بالباب وعادت رفقة سعد وزياد. أصعد إلى خلوتي في السطح. أسمعها تزيح الستائر الزرقاء السميكة. تقول إنها سماوية اللون. أعتقد أنه ينبغي أن أصدقها ولو قالت إنها حمراء بما أن هذه الستائر الجديدة التي كست بها كوات المنزل كلفتني ستة آلاف درهم. ثم حَسَمَتِ الأمر بنفسِ السرعةِ ونفسِ المطيّة :

- كيف ترتاب في نزاهتي إذا كان الشرع يحرّم عليّ حتى التصدق من مالك دون إذنك؟ أنت مريض.

كيف فاتها أن تفتح النافذة؟ لم يسعفها الوقت؟ ألم تنتبه إلى الرائحة اللزجة؟ هل أربع ساعات كافية لحدوث شيء؟ لم أغب كثيراً. أربع ساعات. انتظرت وسيلة نقل بالطريق العام. أودعت الرسائل بصندوق البريد وعدت السي سليمان في منزله، ومن ثمة عدت من حيث ذهبت. أربع ساعات. أشعل سيجارة وأجلس مسترخياً فوق الأريكة العجوز. أسمع وقع خطواتهم على الدرج. تتسارع الصور والمشاهد وتستقر المهانة في حلقي ممزوجة بمرارة التبغ الأسود الذي كانت تحبه ليلاً. ثم لا أذكر كيف صارت لا تطيقه حتى أصبحت أتسلل إلى الخلوة في السطح كجرو يتيم لأدخن سيجارة. وبعد السيجارة أتيتُ بالأريكة. وبعدها بقارئة الشرائط. ثم نظفت المكان وأتيت بالوسادة والغطاء وحفنة كتب والأجهزة الكهربائية التي أحب الانهماك في إصلاحها. تتردد أصداء صوتها في الدرج مبهمة. تنقطع الأصداء وتتبيّنُ وشوشاتٌ كأزيز خفافيش لا تعرف كيف تخرج من الضوء. أقرر الطلاق. ثمة حيوان يتنفس من عينيه ولا يرى الألوان. صور... ومشاهد عري... وروائح لزجة... وشوارع سحيقة... وأطفال... أطفال... أطفال... وشعورٌ مُخْزٍ بالمهانة يلف الضباب اللاهث في مساحة العينين...

فقط. أنا الآن أجذم جربان ومازلت أتنفس من عينيّ. وأحياناً عندما أطل من السطح على ضجيج الأطفال في الشارع المغبر أجد السيارة البيضاء تخترق ضجيجَهم مركونة خلف الفياط أونو.

تتسارع الصور والمشاهد وتستقر المهانة في حلقي ممزوجة بمرارة التبغ الأسود الذي كانت تحبه ليلاً. ثم لا أذكر كيف صارت لا تطيقه حتى أصبحت أتسلل إلى الخلوة في السطح كجرو يتيم لأدخن سيجارة.



لوحة الغلاف

عباس صلادي

ولد سنة 1950 بمراكش تابع دراسته بمراكش ثم بجامعة محمد الخامس بالرباط شعبة الفلسفة. غير أن ضيق اليد والأزمات المرضية حالت دون متابعته لدراسة الفلسفة فتفرغ بصفة نهائية لرسوماته بمراكش، حيث كانت أمه تبيعها في البداية بساحة جامع الفنا لسد رمق الأسرة الصغيرة.

عباس صلادي فنان عصامي. بدأ أول معرض له سنة 1980 وتوالت شهرته. لكن فقره عرضه لكثير من ابتزاز أرباب أروقة العرض.

كتبت حوله كثير من النصوص وعرض بالمغرب وبالخارج إلى أن توفي إثر وعكة عصبية في 1992/9/6.